que sais-je ?

LE PIANO

CLAUDE HELFFER
ET CATHERINE
MICHAUD-PRADEILLES

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

Le piano

CLAUDE HELFFER
CATHERINE MICHAUD-PRADEILLES

Deuxième édition mise à jour

10e mille

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE PUBLIÉS
AVEC LE CONCOURS DE NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteur ès Lettres

Olivier Alain, *L'harmonie.*
Marcelle Benoit, *Les musiciens du Roi de France.*
Jean-Claude Berton, *La musique tchèque.*
Marcel Bitsch et Jean Bonfils, *La fugue.*
Nanie Bridgman, *La musique italienne.*
— *La musique à Venise.*
José Bruyr, *L'opérette.*
Bernard Champigneulle, *Histoire de la musique.*
Hélène Charnassé et France Vernillat, *Les instruments à cordes pincées.*
Michel Chion, *La musique électroacoustique.*
Guy Cornut, *La voix.*
Carl de Nys, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Norbert Dufourcq, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert Dufourcq, Marcelle Benoit et Bernard Gagnepain, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René Dumesnil, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques Feschotte, *Histoire du music-hall.*
Bernard Gagnepain, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André Gauthier, *La musique américaine.*
Georges Gourdet, *Les instruments à vent.*
André Hodeir, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul Husson, *Le chant.*
Rémi Jacobs, *La symphonie.*
Christiane Le Bordays, *La musique espagnole.*
Alain Louvier, *L'orchestre.*
Armane Machabey, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien Malson, *Les maîtres du jazz.*
R. Mancini, *L'art du chant*
Catherine Michaud-Pradeilles, *L'organologie.*
Pierre Monichon, *L'accordéon.*
Jean-François Paillard, *La musique française classique.*
Marc Pincherle, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix Raugel, *Le chant choral.*
Frédéric Robert, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude Rostand, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François Sabatier, *César Franck et l'orgue.*
Robert Siohan, *La musique étrangère au XX^e siècle.*
Marcelle Soulage, *Le solfège.*
Rémy Stricker, *La mélodie et le lied.*
Jean de Valois, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul Vanderichet, *Les instruments de percussion.*
Jean Vigué et Jean Gergély, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 048038 1

Dépôt légal — 1re édition : 1985
2e édition mise à jour : 1997, janvier

© Presses Universitaires de France, 1985
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

AVANT-PROPOS

Le pianoforte apparut au tout début du XVIII[e] siècle. Il coexista par conséquent avec le clavecin pendant près d'un siècle, n'ayant de commun avec lui qu'un répertoire, que les « hommes de clavier » jouaient indifféremment au clavecin, au pianoforte ou même à l'orgue. Les divers principes de fonctionnement de ces instruments leur donnent une sonorité spécifique, une couleur sonore et un timbre incomparable. Le siècle des Lumières accorda sa préférence à l'orgue et au clavecin. C'est ce dernier qui soutient l'orchestre et scande le phrasé des récitatifs à l'Opéra, accompagne voix, flûtes et violons, égrène subtilement ses notes dans les salons. La bourgeoisie postrévolutionnaire lui préférera le pianoforte. Plus que le sens de la couleur sonore, elle manifeste son goût pour les nuances. Les diverses pédales du pianoforte ont remplacé les registres du clavecin. A ces nouvelles mécaniques d'émouvoir, en faisant varier brusquement l'intensité sonore du *forte* au *piano,* tandis que le pianiste, réglant sa puissance d'attaque des touches, peut graduellement passer du jeu le plus violent au jeu le plus doux.

Le nouvel instrument jouit peu à peu d'une immense diffusion. Il acquiert une popularité, à son comble entre 1850 et 1900, que pianistes, critiques, théoriciens, historiens s'accordaient à ce moment-là à reconnaître, quitte à la déplorer. Elle ne s'est jamais démentie depuis. Le « phénomène » piano existe. Cet ouvrage se propose de l'envisager de façon succincte mais aussi complète que possible en le présentant selon trois aspects : facture, insertion sociale, répertoire.

PREMIÈRE PARTIE

L'INSTRUMENT

Chapitre I

LES ORIGINES

Le pianoforte fonctionne suivant le principe de la mise en vibration par percussion d'une corde tendue entre deux points fixes. Elle fournit un son dont la hauteur, l'intensité et le timbre dépendent de son diamètre, de sa longueur, de son degré de tension. Toute variation de ces trois paramètres entraîne une modification du son selon des lois scientifiques ressortissant au domaine de l'acoustique. Trois d'entre elles demeurent fondamentales. Elles énoncent :

— que la fréquence du son produit est inversement proportionnelle à la longueur d'une corde. Une longue corde fournit un son d'autant plus grave. Mais la hauteur de ce dernier montera d'une octave vers l'aigu pour une corde plus courte de moitié, de deux octaves pour une corde plus courte des trois quarts, etc. ;
— que la fréquence du son est inversement proportionnelle à la racine carrée ($\sqrt{\ }$) de la masse de la corde. C'est-à-dire qu'une corde épaisse donne des sons de basse fréquence, donc des sons graves ;
— que cette fréquence est enfin proportionnelle à la racine carrée ($\sqrt{\ }$) du poids de tension de la corde. Par conséquent la hauteur du son monte avec l'augmentation du degré de tension de la corde.

Les ancêtres

L'utilisation empirique de ces trois lois appartient aux temps les plus anciens. L'arc musical africain en demeure l'exemple vivant. La corde tendue aux deux extrémités d'un arc, pincée ou percutée à l'aide d'un bâton, entre en résonance devant la bouche d'un exécutant, sa cavité buccale servant ainsi d'amplificateur. Un simple trou dans la terre peut suffire. Dans ce cas, il est couvert d'une plaque d'écorce, véritable table d'harmonie, traversée par la corde. A moins que cette dernière ne soit tendue parallèlement à la plaque. L'instrument élaboré de cette façon constitue une cithare. Quand la cavité creusée dans la terre sera remplacée par une caisse de résonance en bois, quand se multipliera le nombre des cordes, s'amorceront les origines les plus lointaines du piano. Le tympanon représente l'étape médiévale d'une lente mais fort simple évolution. Car le clavier, accessoire ajouté vers le XV^e^ siècle à cette cithare, contribuera à donner une morphologie bien spécifique et une nouvelle identité à cet instrument (devenu un *clavicorde*), mais ne changera en rien le principe suivant lequel il fonctionne. Le piano reste donc un cordophone du type cithare sur table, à cordes percutées. Dans la classification rationnelle moderne ne tenant compte en priorité que des principes de fonctionnement, le clavier ne peut justifier une catégorie et ne peut raisonnablement être pris pour dénominateur commun entre des instruments aussi fondamentalement différents qu'un clavecin, un pianoforte, un orgue, un harmonium, etc.

L'ancêtre du pianoforte est donc le clavicorde sur lequel les cordes sont frappées grâce à de petits crampons (ou tangents) fixés sur les touches et attaquant la corde de bas en haut. Chaque crampon se place de manière à déterminer la longueur vibrante de la corde (celle qui va du point ou il l'attaque au chevalet) et joue donc à la fois le rôle de marteau et de sillet, sur des cordes de même longueur et de même section. Pour cette raison, une seule corde peut être percutée par plusieurs crampons à condi-

tion qu'ils appartiennent à des touches différentes et soient placés de manière à bien la diviser. Des clavicordes dits « liés » ont été construits suivant ce procédé.

Retenant la sonorité des cordes frappées, les premiers facteurs de pianoforte tentèrent d'améliorer considérablement l'intensité sonore des clavicordes. Mais il fallait d'abord supprimer la difficulté de jeu résultant du double rôle des crampons. En effet, leur action modifiait légèrement la longueur de la corde en la soulevant et la justesse de l'instrument en souffrait beaucoup. Un jeu particulièrement égal s'avérait indispensable pour ne pas trop détendre certaines cordes. Partis du clavicorde, les facteurs construisirent leurs premiers pianos en se référant au clavecin dans lequel l'emplacement des sautereaux reste fixe, tandis que la longueur de chaque corde se calcule. A partir d'un module d'octave équivalent à l'écartement de la main et à partir de la longueur d'une corde étalon *(do_3)*, on réduit ou on augmente de moitié (plus ou moins strictement suivant les écoles de facture) la longueur des cordes situées à distance d'octave conformément aux lois de la résonance. La dimension de toutes les autres cordes en découle. Construit, comme son modèle, sur le principe de la division proportionnelle des cordes, le pianoforte possède une caisse dont l'éclisse droite suit la courbe du tracé donné par l'extrémité des cordes. La caisse rectangulaire n'apparaîtra que cinquante ans plus tard environ. Également facteurs de clavecins, la plupart des pionniers commencèrent d'ailleurs par modifier des clavecins avant de se lancer dans la construction du nouvel instrument. Le Musée instrumental du Conservatoire national supérieur de musique de Paris possède un de ces clavecins transformés en pianoforte par Carlo Grimaldi en 1703. Il reste le plus ancien modèle connu d'instrument à cordes frappées de ce type.

Question de nuances

Seule référence, le clavecin servira aussi à désigner le nouveau venu. A défaut d'une terminologie plus exacte, les facteurs transformeront le clavecin en instruments à

maillets ou à marteaux ou bien lui prêteront des possibilités de nuances en une association de termes fort curieuse et paradoxale. Le *Giornale dei Litterati Italiana,* en 1711, parle de « Gravicembalo col piano e forte » à propos de l'invention du « cembalo con marteletti » de Bartolomeo Cristofori. Les plans déposés par Cuisinié (1708) puis Marius (entre 1713 et 1716) à l'Académie des sciences de Paris portent la mention « clavecin à maillets ». Mais très vite « clavecin à forte-piano » désignera couramment le nouvel instrument. A partir de 1720 et pendant un siècle, l'usage impose pianoforte en Italie, en France et dans les pays germaniques, forte-piano en Angleterre. L'instrument prend le nom des nuances qu'il permet d'obtenir. A l'avènement de l'ère industrielle, vers 1850 environ, il perd peu à peu la seconde partie de son nom sans que cela corresponde à une quelconque modification de conception de l'instrument. Il n'en est pas moins vrai que, pour des raisons liées à son évolution, le piano est plus perfectionné que le pianoforte. En Allemagne toutefois, en 1817, Beethoven, dans une lettre à l'un de ses éditeurs, von Steiner, décrète l'abandon de la terminologie italienne et décide de remplacer pianoforte par *Hammerklavier* dans le but, entre autres, de nationaliser le langage musical. Il publie, cette année-là, sa première sonate « für das Hammerklavier » (l'*Opus 101).* Plus tard le grand piano de concert prendra sa propre appellation de piano à queue (France), *piano a coda* (Italie), *grand piano* (Angleterre), *Hammerflügel* (Allemagne).

L'édifice sonore

En tenant compte de tout ce qui compose un piano, il convient de distinguer les éléments par lesquels naissent les sons, puis ceux qui les prennent alors en charge jusqu'à l'audition, enfin tous ceux qui permettent d'intervenir sur leur nature. Les sons, créés par le choc des marteaux, partent du niveau des cordes. Ils sont amplifiés par la table d'harmonie, puis modifiables par l'action des

pédales. Cordes, marteaux, mécanique et table d'harmonie, enfermés dans la caisse, restent les pièces majeures de ce complexe édifice sonore.

Le diamètre des cordes détermine la hauteur des sons désirés. Celui des cordes graves augmente grâce à un filage de fer, puis de cuivre très serré sur un noyau d'acier. Il y a une corde par note pour les treize notes les plus graves, deux (ou trois) pour les treize ou quinze suivantes, puis trois cordes pour les deux, trois ou quatre dernières notes avant les triples cordes des aigus, en fonte d'acier. Ces doubles ou triples cordes peuvent être obtenues en utilisant deux ou trois branches d'une seule corde. Toutes ces cordes tiennent à une extrémité grâce aux chevilles plantées dans le sommier (à travers le cadre) et à l'autre extrémité (vers le fond de la caisse) grâce aux pointes d'accroche elles-mêmes coulées avec le cadre en fonte. Ces cordes passent à travers les agrafes (inventées par Erard en 1806) puis sur un sillet métallique avant de s'enrouler autour des chevilles. Elles reposent d'autre part vers le centre de la table d'harmonie, sur le chevalet. Elles ne vibrent qu'entre le sillet et le chevalet.

La tête des marteaux (noyau en bois recouvert depuis 1850 – toutes marques confondues – de plusieurs couches de feutre) frappe les cordes. Le marteau est relié à la mécanique par un manche dont la base ou *noix* demeure en relation directe ou indirecte avec toutes les pièces mobiles, articulées ou pivotantes de la mécanique ; en particulier avec celles qui rappellent le marteau et lui permettent de reprendre sa place. D'une manière générale, cette mécanique, fort simple à l'origine, devint de plus en plus compliquée par la multiplication des pièces de relais entre la touche et le marteau. Toutes possèdent la mission de régler l'enfoncement des touches, de faciliter la percussion des marteaux, de contrôler leur descente progressive *(échappement)* de manière à faciliter les répétitions de notes, de réunir les conditions pour que les vibrations des cordes se fassent au maximum de leur amplitude. L'accessoire indispensable au lancement des marteaux est le cla-

vier (de 85 ou 88 notes) composé de touches blanches (les *marches*) et de touches noires (les *feintes*) correspondant aux notes altérées. En bois de tilleul ou de sapin couvert d'ivoire, de matière plastique ou d'ébène, chaque touche, articulée sur une pointe de balancier, commande le mécanisme du marteau par l'intermédiaire d'une tige (ou *pilote*). Une petite plaque de plomb leste l'extrémité de chacune d'entre elles. Chaque touche est directement liée à la mécanique d'un étouffoir et commande son éloignement de la corde dès qu'elle lance le marteau. La force nécessaire à l'enfoncement des touches découle de la conception de la mécanique. Il est évident que la complexité des mécaniques modernes (plus d'une soixantaine de pièces par touche) nécessite une plus grande force. Celle-ci est passée des 30 g correspondant à la mécanique très simple de la fin du XVIII[e] siècle, de Stein par exemple, aux 50 à 60 g actuels.

L'étendue du clavier a beaucoup varié sans que l'on puisse remarquer son extension systématique. En effet cette dernière, qui va de cinq à plus de huit octaves, changea suivant les modèles et les facteurs. Il existait des pianos à huit octaves au siècle dernier ; cette dimension n'en devint pas définitive pour autant. Elle est actuellement, couramment de 88 notes.

La qualité du son (intensité, timbre, couleur, amplitude) dépend de l'état de la table d'harmonie pour laquelle matériau (épicéa), texture, coupe, épaisseur (en principe 8 mm), position revêtent une importance capitale. Elle amplifie les vibrations que lui transmet le chevalet. Un barrage composé d'une dizaine de traverses en bois la consolide sans gêner sa fonction.

La caisse assure la solidité de l'ensemble. Elle revêt plusieurs formes. Sur le piano à queue, sa longueur varie suivant les modèles (de 1,35 m à 2,90 m). Elle renferme le sommier, c'est-à-dire le bastaing (petit madrier) en bois dans lequel se plantent les chevilles, et la mécanique. Elle résiste à la tension des cordes (de 15 000 à plus de 20 000 kg) grâce à un cadre en fonte muni de solides traverses. Ce cadre, insensible aux variations de température

et au degré d'humidité de l'atmosphère, stabilise aussi l'instrument. Elle est renforcée par un barrage en bois dont les poutres sont soit verticales (piano droit) soit horizontales, placées en éventail (piano à queue).

Les pédales contribuent à augmenter l'intérêt de l'exécution. Elles diminuent ou augmentent l'intensité du son. La pédale gauche rapproche les marteaux des cordes (sur les pianos droits) ou les déplace légèrement latéralement (sur les pianos à queue), de manière à ce qu'ils ne frappent plus qu'une corde sur deux ou deux cordes sur trois. La pédale droite éloigne les étouffoirs des cordes qui vibrent ainsi librement. Or ces petits tampons de feutre ne quittent habituellement la corde qu'au moment où le marteau la frappe et arrête ses vibrations dès la chute de celui-ci. Une troisième pédale, dite de prolongation, ou *pédale tonale,* agissant sélectivement provoque le retrait des étouffoirs des notes jouées. Elles continuent ainsi à sonner après la remontée des touches et libèrent tous leurs harmoniques. Certains grands pianos de concert en sont équipés depuis 1862, date de son invention par C. Montal. Les premiers pianoforte (jusqu'en 1840 environ) possédèrent toutefois d'autres pédales jouant sur l'intensité sonore, mais aussi sur le timbre de l'instrument. La plupart d'entre eux contenaient un *jeu céleste,* c'est-à-dire un système qui intercalait entre les marteaux et les cordes une bande de cuir ou de feutre étouffant le son et lui donnant un caractère un peu immatériel. Cette *céleste* voisinait souvent avec un *basson,* une tige de bois recouverte de parchemin venant effleurer les cordes graves. Leur sonorité devient du même coup nasillarde et rappelle celle de l'instrument du même nom. Un *tambourin* complétait parfois cette registration. Il suffisait de frapper à l'aide d'une mailloche actionnée par une pédale une membrane tendue sur un trou percé dans le fond de la caisse, pour rythmer les marches alors à la mode. Un jeu de clochettes le remplaçait ou s'accrochait quelquefois au tambourin.

Chapitre II

LA FACTURE

Quatre grandes périodes

Elle montre qu'après sa naissance en Italie, cette activité appartiendra surtout à l'Allemagne, à l'Angleterre et à la France grâce au déplacement des facteurs et qu'elle ne retournera en Italie que par l'intermédiaire d'étrangers. Solidement implanté, cet artisanat meurt en Europe à partir des années 1840 quand débute la crise économique qui frappe quasiment tous les pays et entraîne bon nombre de révolutions dont celle de 1848 en France. Malgré l'effort de quelques firmes, la facture européenne cède le pas à la facture américaine. La grande élaboration collective du piano se termine avec la guerre franco-prussienne. Disparue, la génération des facteurs enthousiastes au point de délirer parfois un peu, pleins d'ingéniosité, l'esprit sans cesse en éveil ! Ils inventèrent sans relâche au point de déposer chacun plusieurs dizaines de brevets en quelques armées. Ils participèrent à la mise au point d'un instrument dont le succès confirme qu'il répondait et répond d'ailleurs toujours à un besoin dont la nature change en fonction des utilisateurs (professionnels ou amateurs, compositeurs ou interprètes). Instrument de travail, confident, meuble décoratif, témoignage d'une réussite sociale, garant d'une bonne éducation, orchestre à domicile, le piano a rempli toutes les fonctions et, dans chaque cas, les constructeurs ont essayé de répondre aux désirs de leurs clients. La meilleure façon pour eux de les satisfaire a été de collaborer avec eux et avec les grands interprètes. La coopération de Beethoven, Hummel,

Moscheles, Chopin, Liszt, etc., s'avère efficace, mais reste tout de même limitée et porte sur des détails, même si leurs exigences n'ont pu qu'être bénéfiques. En effet, les facteurs, même les plus imaginatifs, poursuivirent un but précis et commun : renforcer la solidité de leurs pianos (leur résistance à la tension des cordes) pour augmenter leur sonorité et s'acheminer vers l'intensité orchestrale. En ce sens, les compositeurs n'ont rien demandé qui ne soit déjà dans l'esprit de tous. Tous les moyens, même les plus extravagants, ont été essayés. Au milieu de la multitude de brevets demandés jusqu'en 1880 environ, se trouvent les inventions définitives, celles dont l'application fit réellement avancer la construction. Mais aussi incroyable que cela puisse paraître, la forme des instruments l'emporte toujours sur la conception de la mécanique. Les facteurs adaptaient leurs trouvailles à la morphologie de l'instrument. En effet, le piano étant avant tout un objet conçu pour la vente, les facteurs misèrent sur le critère déterminant dans le choix des clients : son aspect. Destiné aux salles publiques ou aux appartements privés, le piano revêt la forme que lui impose sa destination. Définitivement « à queue », le piano de concert s'achemine peu à peu vers le gigantisme qui le caractérise de nos jours, tandis que le piano de salon, en principe carré ou droit, deviendra un meuble de plus en plus étrange, imitant les autres pièces du mobilier courant dans un intérieur bourgeois. L'immense vogue du piano lui vaudra de figurer parmi les instruments de musique mécaniques, de remplacer éventuellement l'orgue (piano-pédalier), d'enregistrer et de reproduire les sons (piano pneumatique).

La qualité et la quantité de pianos construits demeurent étroitement liées à l'art musical. Il reste lui-même le reflet des divers contextes politiques et économiques jalonnant les trois siècles sur lesquels s'étale maintenant cette production. Ainsi l'histoire de la facture du piano peut-elle se scinder en quatre grandes périodes :

— La première (1700-1800) voit le pianoforte l'emporter sur le clavecin et s'imposer, les travaux des pionniers et la formation des écoles de facture en Europe.

— La deuxième (1800-1852) comprend les grandes découvertes, les grandes améliorations, assiste à la naissance des modèles définitifs et connaît, à la fin de la monarchie de Juillet, l'avènement de l'ère industrielle et les bouleversements qu'elle entraîne.

— La troisième de ces périodes (1852-1920) assure l'immense popularité du piano, mais révèle que l'industrie européenne devra s'incliner devant la suprématie américaine, tandis que se profile la concurrence japonaise.

— L'apogée des grandes marques concerne la dernière période (depuis 1920). Elle s'accompagne d'une stagnation commerciale que les différents gouvernements tentent de supprimer, les années 80 témoignant d'une forte relance.

1700-1800. — Dès la fin du XVII[e] siècle (1698), Cristofori (1655-1731) aurait eu l'idée du « cembalo con marteletti ». En 1711, Scipion Maffei décrit dans le *Giornalé dei Litterati Italiana* un instrument construit en 1709 par Cristofori. Il n'est pas exclu que ce dernier n'ait, à cette occasion, amélioré un instrument antérieur ; pourquoi pas celui de 1698 ? A défaut de preuves, la date de 1709 reste communément admise et confirme la priorité de Cristofori. Quelques années plus tard (1717), en Saxe, Gottlieb Schröter (1699-1782) proposa lui aussi une mécanique de pianoforte qu'un de ses élèves, Gottfried Silbermann (1683-1753), améliora au point de lui permettre de rivaliser avec celle de Cristofori, déjà bien élaborée, mais qu'un élève de Silbermann, Johannes Zumpe (1735-1783), allait reprendre et perfectionner après son installation à Londres en 1760. Remaniée par ce dernier, cette mécanique, d'origine italienne, se situe à la base de la conception du mécanisme anglais qu'achèveront de mettre au point Burkat Shudi (1702-1773) et son gendre John Broadwood (1732-1812). Ils s'associèrent et fondèrent leurs ateliers en 1770 à Londres. Demeuré seul, à partir de 1782, J. Broadwood assure le renom de la facture anglaise, bientôt suivi par le compositeur Muzio Clementi (1752-1832), associé à Frederick William Collard

en 1790. Ces facteurs anglais dotent leurs instruments d'une mécanique différente en tout point de la mécanique allemande ou viennoise. Dorénavant les deux écoles ne cesseront de se confronter.

Johann Andreas Stein (1728-1792), lui aussi élève de Silbermann, introduit en Autriche en 1776 la mécanique allemande et invente à partir de celle-ci la mécanique dite viennoise, après son installation à Augsburg en 1750. Ses deux plus célèbres disciples, ses enfants Nanette (1769-1833) et Matthaüs Andreas (1776-1842), travaillèrent avec lui puis transportèrent la fabrique à Vienne en 1794 après le mariage de Nanette avec le pianiste Johannes Andreas Streicher (1761-1833). Séparés à partir de 1802, le frère et la sœur se trouvèrent à la tête des deux plus éminentes firmes autrichiennes et produisirent des pianos appréciés par les plus grands interprètes de leur temps (Weber, Beethoven). Johannes Ibach (1766-1848) assure en Allemagne la suite de Silbermann. Il s'installe en 1794 à Beyenburg. En France, Jean Marius construit deux modèles de pianoforte, mais ses mécaniques sans étouffoirs ni échappement rangent ses instruments parmi les curiosités. Sébastien Erard (1752-1831) arrive à Paris en 1768 et lance la facture française. Il s'inspire des travaux de Zumpe et produit son premier piano carré en 1777. S'associant avec son frère Jean-Baptiste († 1826), il fonde sa manufacture en 1780. Ses relations avec l'aristocratie parisienne et avec la famille royale, le privilège dont il bénéficie de la part de Louis XVI l'obligent à émigrer en Angleterre pendant la Révolution. Il ouvre une succursale à Londres en 1792. Outre-Manche, il crée son premier modèle de piano à queue en 1796. Revenu à Paris cette année-là, il inaugure une grande période d'innovations capitales dans l'histoire du piano. Pascal Taskin (1723-1793) construit lui aussi un pianoforte à Paris, en 1776, mais ne laisse pas d'invention définitive.

1800-1852. — C'est à partir de 1800 et jusqu'en 1830 environ que les facteurs, très stimulés par les exigences des compositeurs et la demande croissante d'instruments,

déposeront leurs brevets d'invention et produiront les modèles capables d'assurer leur réputation internationale.

Sébastien Erard, dont la grande période créatrice se situe entre 1800 et 1825, domine la facture française jusqu'en 1850 aidé par son neveu Pierre. Mais il doit, a partir de 1807, accepter la concurrence de la manufacture d'Ignace Pleyel (1757-1831). Rejoint par son fils Camille en 1815, ils vont occuper le créneau bien spécifique des pianos droits avant de se lancer avec succès, cautionné par Chopin, dans la fabrication de pianos de concert.

Un troisième nom de la facture française contribue largement à la production française en ce début du XIXe siècle : Jean-Henri Pape (1789-1875). On ne connaît que l'inventeur fantaisiste, on ne retient de lui que quelques inventions géniales, on ignore le fabricant dont les pianos inondèrent le marché français pendant plus de trente ans et que son siècle plaçait sur le même rang qu'Erard et Pleyel. Il leur ravit toute une clientèle que ni l'un ni l'autre ne purent ou ne surent contenter. Il ouvrit ses ateliers en 1815 et s'adressa d'emblée aux amateurs, aux provinciaux qu'il recruta parmi la bourgeoisie issue des révolutions de 1789 et 1830. Un de ses meilleurs élèves, Jean-Georges Kriegelstein (1801-1865), installé à son compte en 1831, lui volera quelques commandes de petits pianos droits, mais ne pourra jamais l'égaler ou le surpasser. Kriegelstein est d'ailleurs fortement concurrencé par Antoine-Jean-Denis Bord (1814-1888) qui, à partir de 1843, fournira les premiers pianos droits de bonne qualité. Très solides, ils ouvrent l'ère du piano « de famille » capable de résister aux pires conditions de conservation et de supporter les assauts de plusieurs générations de pianistes inexpérimentés. Joseph-Gabriel Gaveau (1824-1903) ouvre boutique en 1847. D'abord producteur de pianos droits, il proposera très vite des instruments de concert dont il assurera habilement la diffusion, usant de méthodes commerciales efficaces. Quant au pianiste Henri Herz (1803-1883) c'est en 1851 qu'il décide d'interrompre ses tournées mondiales pour se consacrer à

l'enseignement et à la facture instrumentale. Sa médaille d'honneur obtenue à l'Exposition des produits de l'industrie de 1855 le classe parmi les rivaux sérieux de Erard et Pleyel. Quelques facteurs essaieront habilement d'occuper le marché provincial. Jean-Louis Boisselot (1785-1847) profitera de son « monopole » sur le sud de la France, mais utilisera surtout les facilités d'exporter vers l'Italie et le monde entier que lui procure le port de Marseille où il s'installe en 1830. Jouissant d'une situation prospère, il obtient une médaille d'or à l'Exposition de 1844. Il laissa à ses fils le soin de continuer la fabrication d'instruments réputés pour l'ampleur de leur sonorité. En 1830 également, Pierre-Hyacinthe Mangeot veut pourvoir le nord-est de la France et s'établit à Nancy. Reprise par ses fils en 1859, sa manufacture survécut grâce à l'adoption, après 1860, des modèles américains.

A l'étranger, la plus ancienne firme est celle de Gebr. Diederich, émigré à Saint-Pétersbourg en 1810. Il y importe les techniques de fabrication allemandes, mais ne connaît pas le succès. Celui-ci appartiendra à Johann Friedrich Zehröder (1785-1852) s'installant dans la même ville en 1818 et dont le fils Karl Michael (1828-1889), faisant un excellent usage de son apprentissage chez Erard, construira des pianos lui assurant la première place. L'Allemand Jacob Becker († 1879) viendra lui disputer les faveurs des grands virtuoses en 1841. Son établissement se range vite parmi les grandes firmes internationales, tant par la qualité que par la quantité de sa production. En 1871, Michael A. Bietepage prend la tête de cette société que Karl Schröder rachètera en 1903 et gardera jusqu'en 1914.

Dans les autres pays d'Europe, il faut attendre 1830 pour voir Pinolo de Pedro Estela ouvrir ses ateliers à Barcelone suivi par Hijos de Montana à Madrid en 1838. Très vite éclipsée par l'Allemagne, l'Italie restée sans facteurs depuis la disparition de Cristofori, voit Nicola Lachin commencer ses activités à Padoue en 1830. Puis Turin devient un grand centre de la manufacture des pia-

nos grâce à Giacinto Agmonino en 1850, mais surtout grâce au Berlinois Röseler qui, la même année, vient conquérir un domaine que les deux Italiens ont des difficultés à garder. La facture germanique s'impose en Italie pour plusieurs années.

L'Angleterre se défend de toute influence étrangère grâce à John Brinsmead (1814-1908) qui se lance dans les affaires en 1835 et produit des pianos de bonne qualité, à un prix raisonnable. Un autre facteur anglais s'installe peu de temps après et éloigne la concurrence germanique : John Hopkinson (1811-1886). Il vient à Londres en 1846 sans abandonner sa manufacture et sa maison d'édition fondées à Leeds l'année précédente. Il s'octroie les services de son frère James resté à Leeds, en 1856. Leur modèle de piano muni d'un « tremolo » leur assure la célébrité. John se retire en 1869.

L'Autriche compte 135 facteurs de pianos après 1800. La réputation de certains d'entre eux vaut celle de A. Stein ou de N. Streicher. Anton Walter (1752-1826) et son associé Joseph Schöffetoss (1767-1824) appartiennent à cette catégorie de facteurs très appréciés ainsi que Conrad Graf (1782-1851) dont les ateliers ouvrent en 1811. Mais la grande date de la facture viennoise de ce début de siècle est celle de l'installation d'un élève de Joseph Brodmann (*c.* 1771-1848), Ignaz Bösendorfer (1794-1859) en 1828. Il construit des pianos dont Liszt apprécie la robustesse, la sonorité et la qualité et dont il défendra la réputation à travers l'Europe. Deux médailles d'or en 1839 et 1845 à l'Exposition industrielle de Vienne couronnent ce succès. C'est à son fils Ludwig (1835-1919) que revient la tâche de maintenir la place importante occupée par cette entreprise. C'est lui qui perfectionna l'instrument et lui donna ce timbre chaleureux mais limpide et ample qui le caractérise depuis.

Outre-Atlantique, apparaît à Boston, en 1823, la première firme américaine née de l'association de Jonas Chickering (1798-1853) et du capitaine John McKay qui, durant plusieurs années (de 1833 à 1841), apportera ses

capitaux, son esprit d'initiative, son sens du commerce à l'inventeur. Chickering débute avec des pianos carrés mais passera, dès 1830, à la construction de pianos droits puis de pianos à queue (1840). Sa renommée s'établit sur la solidité de ses instruments déjà pourvus, il est vrai, de cadres métalliques. Après qu'un incendie eut détruit sa manufacture en 1852, Chickering confiera sa succession à ses trois fils qui affronteront Steinway l'année suivante.

1852-1920. — Quand éclate la Révolution de 1848 en France, la plupart des grands facteurs sont installés. Ils ont tous satisfait une clientèle de professionnels, de virtuoses et d'amateurs qu'ils ne retrouveront plus à la fin de la monarchie de Juillet. Certains d'entre eux, dont Jean-Henri Pape et tous les facteurs de piano de salon en général, verront leur chiffre d'affaires diminuer sensiblement et perdront leur entreprise après la guerre de 1870. Ces années de crise leur seront fatales. Le moyen d'y résister eût été de renoncer à l'artisanat de luxe pratiqué jusqu'ici et de s'adapter à la standardisation dictée par les nouvelles notions commerciales. C. Pleyel et P. Erard disparus (en 1855), leurs successeurs respectifs, Auguste Wolff (1821-1887) d'une part et Antoine Blondel († en 1935) d'autre part, n'hésitèrent pas à transformer les structures commerciales de leur maison et à produire des modèles d'instruments dont la fabrication se prêtait à un montage en série de pièces parfois usinées à l'extérieur, dans des ateliers spécialisés. (Les deux plus célèbres fournisseurs mondiaux de mécaniques demeuraient à Paris, venaient tous deux d'Alsace et se nommaient Jean Schwander [1812-1882], élève de Kriegelstein, et Josef Herrberger, dont le fils ouvrit une succursale à New York.) Pour résister à l'énorme concurrence allemande, Blondel préfère centraliser production et diffusion. La succursale Erard de Londres ferme en 1890. Le marché étranger échappe de plus en plus à la célèbre firme qui tente en vain de le reconquérir. Quant à la Société Pleyel Wolff & Cie dirigée par le gendre de Wolff, Gustave Lyon (1857-1936),

elle devient en 1887 Pleyel Lyon & Cie et doit sa survie à la multiplication de ses activités. Lyon développe d'autres départements, celui des harpes puis du clavecin.

Ludwig Bösendorfer, de son côté, assure la suprématie définitive de sa maison par une politique commerciale judicieuse. Vendue à Carl Hutterstrasser en 1909, la firme Bösendorfer connaît ses premières difficultés pendant la Première Guerre mondiale, mais produit plusieurs centaines de pianos par an dès 1920.

Entre les mains des successeurs de James Hopkinson (retiré en 1883), la facture anglaise maintient sa renommée, mais ne résiste pas au marasme provoqué par la Grande Guerre. En 1918, la firme londonienne est sauvée par sa fusion avec Rogers pour former les établissements Vincent Piano C° Limited. Les fils de J. Brinsmead (Thomas, James et Edgar) s'associent en 1863. Devenue société à responsabilité limitée en 1900, leur affaire devra leur survie à L. J. Saville, directeur de la société d'édition et manufacture de pianos J. B. Cramer and C°, qui contrôle ses intérêts.

Face aux entreprises sachant régénérer leur gestion, face à celles qui tentent de résister aux différentes crises économiques, s'installent en cette seconde moitié du XIX^e siècle les nouvelles grandes entreprises. C'est d'elles que vient le véritable danger, car c'est d'elles encore qu'émane l'esprit nouveau (en matière de construction) qui, dès les années 1860, ruinera tout espoir chez les traditionalistes. La vieille Europe va abriter les trois grandes concurrentes allemandes et autrichiennes des firmes américaines : celle de Friedrich Wilhelm Carl Bechstein (1826-1900) en 1853 à Berlin, qui travaille suivant une technique acquise auprès de Pape puis de Kriegelstein ; celle de Julius Blüthner (1824-1910) la même année à Leipzig et enfin, à Brunswick, celle qui résulte de l'association, en 1858, de Friedrich Grotrian (1803-1860) et de Carl Friedrich Theodor Steinweg (1825-1881), dernier fils de Heinrich Steinweg (1797-1871). Il secondera son partenaire jusqu'en 1865, date à laquelle il partira rejoindre son père à New York. Resté seul, Gro-

trian passe l'affaire à son fils Wilhelm (1843-1917). Celui-ci prendra des associés dont il se séparera en 1886. Il compte sur l'aide de ses deux fils : Willi (1868-1931) et Kurt (1870-1929) à partir de 1895. Leurs instruments se vendront ensuite (à partir de 1919) sous la marque Grotrian Steinweg (il y a un trait d'union entre les deux noms à partir de 1926). La facture allemande se renforce encore avec l'installation de Rönisch à Dresde (1845), de August Forster à Lœbau (1859), de Geyer (1877) et Zimmerman (1884) à Eisenberg.

Avec Giuseppe Mola et Carlo Perotti, établis à Turin en 1862 et 1870, l'Italie n'arrive pas à se libérer du joug allemand et viennois. En effet, le grand facteur dominant la production italienne de la fin du XIX^e siècle arrive de Vienne. Il s'agit de Carl Fischer venu conquérir en 1865 la clientèle napolitaine. Il se heurte à la concurrence d'un Allemand arrivant de Saint-Pétersbourg, Georg Friedrich Sievers, qui s'impose en publiant en 1868 un traité sur la construction du piano *(Il pianoforte)*.

L'Espagne conserve un foyer de facture très actif à Barcelone, renforcé par l'installation d'Hermanos Guarra et de Louis Isabel en 1860, puis des frères Chassaigne en 1864. La création de ces entreprises italiennes et espagnoles s'avère d'autant plus courageuse qu'elle eut lieu dix ans après celle des germaniques et surtout dix ans après la date fatidique de l'ouverture de Steinway à New York. En effet, depuis 1853, existe la firme d'Heinrich Engelhard Steinweg, émigré allemand, devenu Steinway. Il démarre son affaire en exploitant la grande popularité du piano carré. Puis, en 1859, il propose son piano à queue et, en 1863, son premier piano droit. La mort brutale de ses deux fils Henry (1831-1865) et Charles (1829-1865) l'oblige à rappeler son fils aîné Carl Friedrich Theodore. De cet homme émane le bouleversement total des conceptions et des méthodes dans la fabrication du piano. Quarante et une demandes de brevets d'invention en vingt ans marquent la carrière de C. F. Theodore Steinway. Elles aboutirent à la construction de pianos absolument fiables tant par leurs qualités

sonores que leur solidité. Une nouvelle génération de pianos vit le jour dans les années 1880. Mais si elle assure la suprématie américaine en matière de construction c'est aussi grâce à la personnalité et au génie commercial de William Steinway (1836-1896) devenu l'homme d'affaires de son frère. Il utilise une technique de promotion traditionnelle : celle qui consiste à se garantir le concours de grands virtuoses cautionnant la qualité des instruments au cours de leurs tournées de concerts. Mais il profite des nouveaux moyens de communication pour transformer ses émissaires (A. Rubinstein, M. Rosenthal, Paderewski) en publicistes forcenés. Certains ont dépassé les deux cents récitals par an. Ce moyen efficace se doublait d'apparitions systématiques aux grandes expositions de l'industrie. L'invasion du continent européen commença à Londres en 1862, passa par Paris en 1867 et se termina à Vienne en 1873. Le succès assuré, Steinway ouvre sa succursale à Hambourg en 1880. La concurrence de Bechstein, Bluthner, Chickering racheté par American Piano C° (en 1908) et de Dwight Hamilton Baldwin (1821-1899) installé depuis 1865 à Cincinnati, lui rendent les premières années du XX^e siècle plus difficiles. La firme D. H. Baldwin and C° formée en 1873 avec Lucien Wulsin (1845-1912) comme associé essaime d'ailleurs au centre des États-Unis (Indiana, Ohio) : Louisville en 1877 avec Robert A. Johnson (1838-1884) puis Albert A. von Buren et George Armstrong ; Indianapolis avec Clarence Wulsin (1855-1897). La société détient le marché du Midwest à la fin du XIX^e siècle, en diffusant également des pianos de chez Steinway. Le contrat Baldwin-Steinway prit fin en 1887. La société Baldwin se lance dans la fabrication d'instruments couronnés à l'Exposition de Paris en 1900 et qui connaîtront un grand succès. A partir de 1920, en collaboration avec le département de physique de l'Université de Cincinnati, la firme se tourne aussi vers la construction d'instruments électroniques.

Chaque fabricant doit désormais composer avec les géants de la facture instrumentale. La production de chacun d'entre eux se réduit de manière sensible dès les

années 20, alors que se profilent nettement d'autres difficultés dues à la naissance d'une industrie japonaise. La maison Yamaha ouvre en 1887, fondée par Torakusu Yamaha (1851-1916). Cette firme appartient ensuite (en 1897) à la société Nippon Gakki and C°, qui distribue ses activités musicales entre trois départements spécialisés (Nippon Gakki, pianos et autres instruments ; Yamaha Gappan, marketing des pianos ; Yamaha Hall Tokyo, concerts et direction). Le premier piano droit sortit d'usine en 1900. Il bénéficie très vite d'une réputation considérable en Europe et aux États-Unis. Les méthodes de fabrication de plus en plus mécanisées des Japonais, leur politique commerciale reposant sur l'utilisation de main-d'œuvre moins onéreuse qu'ailleurs leur permettent de diffuser leurs instruments à des prix très compétitifs. Cette firme achèvera de casser le marché occidental en 1950 avec la parution de son premier modèle de piano de concert. La société Kawaï suivra son exemple dès 1925 et deviendra la deuxième firme japonaise par ses exportations aux États-Unis de petits pianos droits.

1920 à nos jours. — La période d'entre les deux guerres n'ignore donc pas les difficultés, mais pendant environ trente ans encore reste très productive. Chaque marque possède ses caractéristiques. Professionnels et amateurs peuvent encore choisir entre le timbre éclatant, incisif et puissant de l'une et la sonorité plus douce, plus intimiste de l'autre ; entre un instrument qui appelle les œuvres classiques par sa limpidité, sa palette colorée et un instrument plus sourd, moins contrasté mais riche en harmoniques et se prêtant bien au répertoire romantique. Ces subtilités sonores incompatibles avec la standardisation des mécaniques disparaîtront au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, chez les fabricants visant à obtenir la puissance internationale. Le piano hérite de perfectionnements le rendant plus solide, plus sûr, mais lui ôtant beaucoup de son ancienne saveur. La fabrication en

grande série (seize heures pour monter un piano dans certaines usines), le séchage artificiel des bois conduisent à une standardisation excessive de la sonorité. Les méthodes de montage de pièces fabriquées en des points très éloignés ne prévoient pas de « fantaisies » quant à l'élaboration du timbre, dont la mise au point dépend d'une sonorité type et sans surprises, éliminant des risques que les exigences du chiffre d'affaires ne permettent pas de prendre. Il arrive que le caractère de cette sonorité standard soit déduit d'une analyse effectuée à l'aide d'un ordinateur.

Ainsi disparaissent les *facteurs* de piano, remplacés par les *fabricants* : en général des sociétés dont la gestion des capitaux répond aux lois commerciales modernes très proches de celles de la survie. En 1932, Chickering entre dans l'Aeolian American Corporation. En 1934, Pleyel rachète Bord. Hopkinson disparaît à Leeds en 1940. Erard et Gaveau tenteront de résoudre leurs problèmes en fusionnant en 1960. Ils absorbent Pleyel l'année suivante. Steinway est racheté en 1972 par le groupe CBS et en 1995, la société de holding de Steinway, la Steinway Musical Properties, a fusionné avec Selmer USA. Pleyel-Gaveau-Erard passèrent en 1971, sous contrat d'exploitation de leur marque par Schimmel. La production française annuelle qui atteignait 300 000 unités en 1939 n'en compte que 850 cette année-là. Le marché français tombe sous le contrôle des Allemands ainsi que des Japonais et des Coréens (dont Young Chang, créé en 1956). A l'instigation des pouvoirs publics, s'ouvrent en 1971 (très peu de temps après la disparition des facteurs français) les usines de la SA Rameau installée à Alès afin de reconquérir le marché français. Après son dépôt de bilan, Rameau donna naissance à Piano de France en 1985. Rachetée par un groupe d'investisseurs en 1992, Piano de France redevient Rameau SA, dont la filiale Rameau distribution commercialise les pianos Bösendorfer et Young Chang. En 1996, Rameau disparaît et redevient Pleyel, après le rachat des marques françaises.

L. Bösendorfer n'échappe pas à la crise des années 30 et se constitue en société en nom collectif. Les guerres civiles de 1934 à Vienne réduisent de moitié la production annuelle. Celle-ci retrouve un chiffre normal dès 1936. Mais il faudra renaître des cendres de la Deuxième Guerre mondiale. L. Bösendorfer recommence à produire une centaine de pianos par an en 1966. Désireuse de conserver ses procédés artisanaux, Bösendorfer se transforme en société anonyme. La Jasper Corporation prend la majorité des actions. Avec 500 ou 600 pianos par an, cette firme n'a pas cédé à l'industrialisation intensive, à la multiplication des activités, à la diversification de la production, à la dispersion de l'usinage.

A la fin des années 70, l'Italien Paolo Fazioli crée sa propre marque et présente officiellement ses pianos en 1981 à la foire de Francfort. La série complète des six modèles, exclusivement à queue est élaborée depuis 1987.

Les formes. — Le premier pianoforte emprunte sa forme à celle du clavecin, celle qui, proche de la cithare, lui est la plus naturelle. Les cordes y sont, horizontalement tendues par-dessus la table d'harmonie, parallèles ou croisées. La mécanique se situe en dessous (ou en dessus) des cordes. Modèle de piano de concert, il fait figure de privilégié, les travaux d'amélioration des facteurs s'adressant plus particulièrement à lui. Son évolution est surtout marquée par une transformation de la forme de la caisse qui s'épaissit, s'alourdit, se consolide (grâce au cadre en fonte) pour résister à la tension des cordes. Ses dimensions lui confèrent la plus grande intensité sonore. C'est lui qui possède la plus vaste table d'harmonie, les cordes basses les plus longues sauf dans les petits modèles courts (crapaud). Sa caisse, très dépouillée actuellement, reflèta avec les plus grandes extravagances de décor (incrustations, marqueterie, bronzes) le goût de luxe de certains de ses acquéreurs, au siècle dernier.

Le piano carré doit son existence à Zumpe (1766). La forme de sa caisse est en réalité rectangulaire. La surface

de la table d'harmonie souffre de la découpe ménagée dans la caisse pour placer le clavier. Le sommier des chevilles se situe à droite. Ce modèle mit vingt ans à disparaître (1840-1860) tant sa popularité fut grande. Il trônait dans tous les salons, obéissant aux règles esthétiques de la mode en matière de mobilier. Il connut les pieds fuselés du règne de Louis XVI, les pieds en forme de colonne de l'Empire, les pieds croisés en X sous Charles X, etc. Il donna lieu à toutes sortes de variantes concernant la forme de la caisse ; variantes inspirées des meubles de salon. La série des pianos tables ou guéridons de J.-H. Pape connut un immense succès. Destinés à remplir alternativement une fonction utilitaire et d'agrément, ils se vendaient pour leur originalité, leur aspect raffiné et, surtout, parce qu'ils pouvaient s'assortir au mobilier de l'appartement. Ils étaient le plus souvent construits dans des essences exotiques, filés de bois et de métaux précieux. Erard en construisit certains dont un elliptique en 1825. Ceux de Pape étaient ronds, hexagonaux, ovales, etc.

Toutes sortes de modèles de pianos verticaux précédèrent le piano droit actuel. En effet, la première idée pour réduire l'encombrement représenté par un piano à queue fut de soulever la caisse et de la placer verticalement (1735). Ces pianos « pyramide » ou « girafe » possédaient l'inconvénient d'être trop hauts. La solution au problème consista à raccourcir la caisse et surtout à la déplacer (par rapport au clavier) de manière à la faire descendre jusqu'à terre. Cette amélioration due à R. Wornum (piano « cottage ») permit la fabrication de pianos droits de dimensions de plus en plus réduites (1811). Le piano de Roller et Blanchet ne dépassait pas 1 m de haut en 1827. Mais la longueur des cordes devenait insuffisante et la sonorité en souffrait. Wornum cependant utilisait toute la longueur de la caisse en plaçant ses cordes obliquement. J.-H. Pape apporte la solution en 1828 en proposant les cordes croisées. Ceci lui permit la construction de pianos très bas. Il réussit à atteindre 93 cm en 1842 dans un modèle pour les cabines de paquebots que lui commanda l'Administration

des postes. Grâce à cette trouvaille, il créa le modèle de piano droit dit « console » en tout point ressemblant au meuble du même nom. Le piano droit bénéficie dans la mesure du possible des perfectionnements apportés au piano de concert. Il garde cependant quelques spécificités mécaniques, notamment le retrait des marteaux grâce à un ressort. La conception de sa caisse enfermant complètement la table d'harmonie réduisait le volume sonore, mais depuis la Deuxième Guerre mondiale les recherches en ce domaine lui ont donné une ampleur qui lui permet de rivaliser avec les petits modèles de pianos à queue.

Fonctionnant suivant la très ancienne conception des instruments à musique mécanique, le piano mécanique ou automatique renferme un cylindre en bois planté de picots (analogue au cylindre de serinettes) ; un ressort latéral assure la rotation de ce cylindre dont les pointes accrochent des marteaux lancés sur les cordes au moyen d'un ressort. Chaque cylindre porte plusieurs morceaux de musique obtenus par un léger déplacement latéral. En 1840, A.-Fr. Debain construisit un modèle de piano mécanique utilisant des planchettes munies de dents d'acier. Elles appuyaient sur un peigne horizontal (série de lames métalliques) en relation avec des pilotes appuyant sur les touches d'un clavier. La dimension des dents réglait la valeur des notes.

Le « pianola » d'Edwin Votey apparu en 1898 pour la Aeolian Company de New York est un instrument d'écoute de rouleaux de papier perforé, adaptable au piano (comme le Pleyela). Puis le terme devint générique pour désigner les pianos pneumatiques. C'est en ce sens très général que l'emploie Marcel Proust dans La Prisonnière, par exemple. Car en 1905, Welte & Söhne avait proposé un piano à système d'écoute incorporé : le Welte-Piano. Suivront à partir de 1912 les modèles « Duo Art » de l'Aeolian Cie et « Ampico » de l'American Piano Cie, aux États-Unis. L'un et l'autre correspondent à un système spécifique d'enregistrement de rouleaux. Sur un même principe de base leurs codifications des nuances de jeu des artistes diffèrent cepen-

dant et donnent à la restitution un caractère musical propre à chacun de ces systèmes.

Ces pianos, qui peuvent par ailleurs être joués comme des pianos traditionnels, possèdent un système pneumatique capable de provoquer le lancement automatique des marteaux sur les cordes. Deux pédales actionnent un soufflet. Plus récemment, un moteur électrique met en rotation un système de ventilation. L'intervention de l'air ainsi emmagasiné dépend du passage d'un rouleau de papier perforé sur une plaque en laiton (dite flûte de Pan) percée d'autant de trous qu'il y a de notes sur le piano. Lorsqu'un trou du papier dégage une perforation de la flûte de Pan, l'air s'y engouffre et soulève à l'intérieur du piano une soupape qui laisse passer une aspiration d'air. La partie de la touche directement en relation avec le marteau reçoit alors l'impulsion nécessaire au lancement du marteau. Des trous supplémentaires ajoutés à la flûte de Pan peuvent permettre de modifier l'expression ou de faire des nuances. Outre leur rôle divertissant, ces pianos présentent un autre intérêt. Dans la mesure où ils exigent pour fonctionner l'usage de ces fameux rouleaux perforés, ils nous conduisent dans l'univers des premiers systèmes d'enregistrement. Celui qui se pratiquait le plus couramment consistait à enregistrer l'interprète sur un piano dont le clavier se composait de touches munies chacune d'un bâtonnet de graphite plongeant dans une cuve de mercure. Ce dernier établissait un contact électrique avec le mercure et fournissait trois informations : l'identité de la note, sa durée égale au temps d'enfoncement dans le mercure, et son intensité sonore traduite par une intensité électrique proportionnelle à la profondeur de l'enfoncement du bâtonnet. Une aiguille de carbone traçait ainsi un graphique que l'on traduisait en perforations sur une bande de papier, d'où l'on tirait quantité d'exemplaires. Les plus grands pianistes du début du siècle (Saint-Saëns, Paderewski, Pugno, etc.) enregistrèrent ainsi les grandes pages de la littérature pianistique et rendent la possession d'un de ces instruments d'autant plus précieuse.

Apparus dans les années 80, les pianos numériques fonctionnent, à partir de sons vrais, échantillonnés, c'est-à-dire enregistrés, transformés en signaux numériques puis analysés, synthétisés, restitués et bien sûr amplifiés. Les sons Bösendorfer, Steinway et Yamaha servent de référence, parfois mélangés d'ailleurs.

La technologie d'enregistrement et de restitution, très complexe tient compte de la dynamique et de l'intensité des sons ainsi que des timbres et de leur combinaison. La préoccupation des principaux constructeurs (Korg, Roland, Kurzweil, Technics et Yamaha) fut également de rendre le clavier sensible au toucher, en équipant certains modèles d'une sorte d'ersatz de mécanique traduisant électroniquement, la sensation donnée par l'échappement, sur un clavier de piano acoustique. La multiplication de diffuseurs essaye de reproduire le rayonnement sonore d'une table d'harmonie. Ce dispositif d'amplification rend ainsi l'écoute au casque plus fiable, en éliminant les phénomènes de déperdition.

Ces pianos possèdent plusieurs sonorités préprogrammées dont celle de clavecin et orgue et se règlent suivant la nature de l'œuvre à interpréter. Les effets (échos et réverbération) aident à retrouver les sensations acoustiques d'une salle de concert ou d'un salon. Ouverts à la configuration MIDI (Musical Instrument Digital Interface) ces instruments sont connectables à une série d'appareils en cascade : expandeur, ordinateur. Ils y gagnent une fonction didactique en permettant l'enregistrement (voir p. 107 et 113).

Ces pianos sont légers, ne demandent pas d'entretien, et respectent le voisinage.

Les pianos acoustiques/numériques offrent les deux fonctions, au choix. Ce sont des hybrides, de vrais pianos intégrant la technologie des sons échantillonnés. L'utilisation des sons numériques désactive la production de sons acoustiques. Munis d'appareils de micro-informatique, connectables par interface MIDI, ils peuvent piloter une banque de donnée (expandeur) ou tout autre instrument

susceptible de recevoir des informations ou se raccorder à une chaîne hi-fi. Deux prises casque favorisent le quatre mains ou l'étude silencieuse. La technologie Yamaha domine le marché.

Dix dates fondamentales

Du clavecin au piano

1709 Invention du *cembalo con marteletti* par Bartolomeo Cristofori. Les marteaux en bois, articulés à l'extrémité des touches, frappent les cordes par l'intermédiaire d'un levier. Ce dernier porte un échappement et les récupère ainsi à mi-course. Ce levier actionne aussi les étouffoirs qu'il éloigne des cordes.

1759 Présentation par Weltman (Paris) d'un clavecin à maillets. Muni de mécanismes actionnés par les genoux, il permet de faire des crescendos.

1777 Premier piano de Sébastien Erard pour la duchesse de Villeroy. Il utilise la mécanique à pilote simple répandue en Angleterre et en France à cette époque : la touche lance le marteau par l'intermédiaire d'un pilote situé à mi-longueur tandis que son extrémité soulève un deuxième pilote passant à travers le sommier, en relation avec les étouffoirs qu'il écarte des cordes. Une pédale soulève l'ensemble des étouffoirs pour permettre la résonance totale des cordes.

1782 Broadwood construit son premier piano à queue (« grand »).

1790 Invention de la mécanique à double pilote de S. Erard. Un faux marteau rompt la tige du pilote simple et vient s'intercaler entre la touche et le marteau tels qu'ils étaient disposés dans la mécanique de 1777. Le deuxième pilote autorise la construction de pianos plus épais, plus grands et aussi plus larges. L'étendue du clavier augmente d'une quinte vers l'aigu. Construction d'un piano droit à Dublin par Southwell. Apparition du piano à queue (en forme de clavecin) chez Erard.

1808 Invention de la mécanique à simple échappement et étrier par S. Erard. Elle prévoit l'adjonction d'un levier intermédiaire entre le marteau et la touche, augmentant l'enfoncement de celle-ci. Ce levier entraîne une pièce en forme d'étrier qui le relie à la queue du marteau. Le déplacement vers le bas du levier et de l'étrier provoque la

levée du marteau vers la corde. L'étrier contrôle sa descente de manière à pouvoir éventuellement le relancer. L'intensité des sons dépend du degré d'enfoncement de la touche.

1822 Invention de la mécanique à double échappement d'Erard. Les intermédiaires entre la touche et le marteau se multiplient. L'abaissement de la touche provoque le lancement du marteau parce qu'elle est reliée par un pilote à un premier levier intermédiaire (actionnant aussi les étouffoirs) relié lui-même grâce à un deuxième pilote à un autre levier intermédiaire, en position oblique, mû par la détente d'un ressort à lames à deux branches et en contact avec le marteau. Le rôle du deuxième levier est de se positionner de manière à empêcher le marteau de redescendre en une seule course. Maintenu près de la corde (à mi-course), il peut non seulement renouveler indéfiniment son action percussive, mais frapper la corde avec la même force. Cette mécanique est la première qui permette les répétitions rapides des notes et un contrôle de l'intensité sonore par le toucher. Ce principe donnera par la suite matière à de nombreux perfectionnements, mais ne sera plus remis en question. Il servira de modèle à la plupart des facteurs.

1825 Babcock dépose un brevet d'invention pour un cadre en fonte.

1826 Invention d'une nouvelle étoffe pour l'habillage des marteaux par J.-H. Pape. Il s'agit d'un feutre qui remplacera le cuir ou la peau de daim utilisés jusqu'ici.

1828 Découverte du système des cordes croisées sur les pianos-consoles par J.-H. Pape.

Chapitre III

LA FONCTION

Au service des virtuoses, le piano à queue apparaît dans les salons littéraires de la riche aristocratie parisienne domiciliée sur la rive gauche de la Seine. Le concert de salon y est à la mode. A l'imitation de l'aristocratie, la bourgeoisie reçoit, elle aussi, dans ses appartements. Fortune faite, les plus grands facteurs de piano ouvrent leurs salons : Erard au château de La Muette, Pape dans son appartement de la rue des Bons-Enfants dans l'ancienne chancellerie d'Orléans. Quant à Pleyel, il reçoit dans son immeuble de la rue Cadet.

La scène

Après la Révolution de 1848, le concert délaisse le salon pour la salle publique. Mais Paris n'est pas généreusement pourvu en salles de concert. Les théâtres (Feydeau, salle Favart, salle Ventadour, etc.) n'accueillent que des œuvres du répertoire lyrique. Il ne reste à Paris que la salle des concerts du Conservatoire. Aussi, pour présenter ses pianos au public, chaque facteur fait construire ou installe sa propre salle de concert. S'y produisent des virtuoses français ou étrangers dont la mission est de convaincre du bienfondé des inventions du facteur et de la qualité des pianos qu'ils essaient publiquement. Attiré par le pianiste, le public auditionne du même coup les nouveaux modèles pourvus des dernières nouveautés en matière d'invention. Il est nombreux quand Erard reçoit à l'illustre adresse du 13, rue du Mail. Pleyel aménage sa salle rue Cadet dès 1830

et l'y laisse jusqu'en 1839. Le grand flûtiste J.-L. Tulou, le pianiste Kalkbrenner et le violoniste Vogt l'inaugurent. Puis elle accueille des virtuoses de la classe de Cramer, Steibelt, Moscheles, Hummel, Field et, en 1832, le jeune Chopin jouant à Paris pour la première fois. Il sera suivi par Liszt, Thalberg, Franck, A. Rubinstein, Saint-Saëns, etc., avant que la salle transférée 22-24, rue Rochechouart ouvre ses portes aux grandes formations symphoniques (Société nationale, Société de musique indépendante, Pasdeloup, Lamoureux). A partir de 1927, la salle (comprenant 3 000 places) de l'immeuble Pleyel construit rue du Faubourg Saint-Honoré, à l'instigation de Gustave Lyon, devient un lieu adopté par les grandes associations symphoniques. Henri Herz fera connaître ses pianos grâce à sa salle construite en 1842 dans l'immeuble de sa fabrique, 48, rue de la Victoire. Chez Pape, en 1863, commencent les travaux de sa salle dans les jardins du 9, place de la Bourse. Enfin, Gaveau offrira au public sa salle de la rue de La Boétie en 1907.

A l'étranger, Bösendorfer fait entendre ses pianos dans une nouvelle salle des quartiers neufs de Vienne en 1860. Puis H. de Bülow inaugurera une autre salle aménagée dans l'école d'équitation du prince de Liechtenstein en 1872. Elle aussi déviera de sa vocation première (la présentation des nouveaux pianos) et deviendra un haut lieu de la musique à Vienne jusqu'en 1913, date de sa démolition. Steinway Hall restera à la disposition du public de 1866 à 1890 à New York, Chickering Hall de 1875 à 1900.

Le piano y fut fêté en « géant », seul occupant de la scène, il était chargé de la double mission de convaincre et de charmer.

Le salon

Plus discrètement, le piano occupa aussi une place importante dans les salons. Quelques visiteurs y aperçurent un piano à queue, mais y virent le plus souvent un

meuble autant que possible assorti au mobilier et dont la fonction musicale se doublait parfois d'un usage plus domestique (étagère, portemanteau, guéridon pour prendre le thé, etc.). Ce piano de salon profitera de la démocratisation de l'art musical qui commence vers 1830. Sa popularité repose sur la tradition de la soirée de musique ou du concert d'amateurs chère au XIX^e siècle, et sur la montée des classes bourgeoises qui en font le symbole d'une éducation fondée sur le prestige social des arts d'agrément. C'est en ce sens qu'on le destine plus particulièrement aux jeunes filles. Comme le mobilier, le piano suit la mode. Il y a celle qui s'inspire des arts décoratifs : le gothique, l'égyptien décoré de statuettes nues ; il y a « ce qui se fait » : l'ornementation excessive d'un meuble sophistiqué à l'aide de matières rares ou précieuses (nacre, ivoire, jaspe, albâtre, jade, etc.) ou de bois exotiques (amarante) et puis, enfin, il y a la vogue du noir, parfois richement incrusté de nacre. Toute la presse musicale du XIX^e siècle atteste que, très répandu, le piano trône dans chaque appartement d'un immeuble, en commençant par la loge du portier, et même chez ceux qui l'habillent d'une housse et ne l'ouvrent pas. Les autres le tapotent à tout propos. A tel point que certains hommes de lettres (J. Sandeau, par exemple) verront en lui un véritable fléau et que certains artistes se déclareront obligés d'aller travailler hors de Paris. En 1855, un critique musical rapporte ces propos d'un célèbre pianiste : « A Paris où que l'on demeure on a tant de pianos dans la maison et dans son voisinage qu'il n'est plus possible d'entendre le sien. » Méprisé pour ses liens avec la bourgeoisie et ses défauts, le piano essuie l'animosité de la plupart des intellectuels. Cet engouement populaire eut pour conséquence qu'à trois reprises (1874, 1877, 1893), le gouvernement désargenté soumit à l'Assemblée ou à la Chambre un projet d'impôt sur le piano. Fétis avoua avoir entendu 289 pianos de toutes dimensions à l'Exposition internationale de Londres en 1868 : « Il faut de la vertu pour ne pas prendre en dégoût le piano », écrira-t-il. La fortune

des facteurs de piano du siècle dernier s'explique donc aisément, surtout celle de ceux qui surent se mettre au service du bourgeois, aller au-devant de ses besoins et satisfaire des exigences qui se limitaient souvent à vouloir prouver sa réussite. Il fallait donc soigner tout particulièrement les finitions au niveau de l'ébénisterie des caisses. Cela n'empêcha nullement les facteurs d'améliorer une mécanique qui profita parfois des inventions destinées au piano de concert.

Conclusion

REMISE EN CAUSE?

La révolution industrielle, les diverses crises économiques, les deux grandes guerres réussirent à éliminer un certain type de facteurs, mais ne réussirent pas en revanche à faire baisser la production mondiale de pianos qui se maintient, nous l'avons vu, grâce à des moyens de fabrication entraînant une nette standardisation des formes et de la sonorité. Dans l'esprit du musicien, du mélomane, le piano reste l'instrument capable de recevoir sur son pupitre toutes les musiques. Il n'est pas exclu que le jazz et la variété n'entrent pas en ligne de compte dans l'établissement des critères servant à régler la sonorité chez certains fabricants. Il est certain que les instruments éclatants, dont le timbre est resté très beau mais s'avère terriblement monochrome, produisent des effets satisfaisants sous les doigts de jazzmen, de pianistes de variété ou d'interprètes dont le répertoire fait une large place aux œuvres plus percussives de la musique du XX^e siècle. Ils s'opposent en ce sens aux pianos plus voilés mais plus colorés défendus par une autre école de facture plus soucieuse de maintenir la grande tradition. Agressif ou chaleureux, il n'en reste pas moins vrai que chaque instrument se révèle extrêmement fiable. Arrivé à ce point de perfectionnement, le problème de sa survie se pose comme pour tous les instruments traditionnels actuellement et comme il s'est posé auparavant pour certains d'entre eux, plus anciens que lui, par le biais de leur utilisation. Le piano participe au prodigieux élargissement de l'univers sonore qui marque les dernières années du

XX[e] siècle. La démarche qui consiste à modifier le timbre des instruments n'a rien d'exceptionnel ou de révolutionnaire, mais elle ne se manifesta jamais jusqu'ici avec un tel esprit de renouvellement. Ce dernier vient du fait que les créateurs touchent au son lui-même et ne se contentent plus d'organiser des sons préétablis. Toutes les manipulations extraordinaires ainsi que tous les accessoires introduits dans le piano pour en déformer le timbre s'inscrivent dans une recherche de sons inouïs. Remettent-elles en cause la conception de l'instrument ? Sur le plan strict de la facture, il semble que la réponse soit affirmative. Du point de vue artistique, l'avenir révélera une réponse dont les compositeurs construisent les éléments.

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE ÉCRITE

INTRODUCTION

L'examen de la facture du piano est nécessairement suivi de celui de la musique qui lui est consacrée, musique destinée à être exécutée par le pianiste. Or celui-ci entre en contact physique avec l'instrument principalement grâce à ses doigts (et accessoirement ses pieds) ; son approche du piano est forcément différente de celle du technicien ou même d'un observateur quelconque. Tout se passe comme si le pianiste avait de son outil de travail les idées suivantes, idées qu'il partage d'ailleurs avec le compositeur : le piano est un instrument muni d'un clavier dont les touches ont une action sur des cordes par l'intermédiaire de marteaux. Il en résulte des sons simples ou simultanés dans certaines limites. Ce sont celles de l'instrument (par exemple étendue et forme du clavier, poids des touches, puissance, etc.) mais aussi celles du pianiste. Ces dernières sont imposées par la configuration de ses mains, l'indépendance des doigts à l'intérieur des mains, enfin par la manière de se servir des mains par rapport au reste du corps. De plus le son de l'instrument peut être modifié par le toucher du pianiste ou par l'action d'accessoires tels que les pédales.

Cet ensemble de considérations, je me permets de l'appeler « définition du piano par rapport au pianiste ». Cette « définition » va rester présente au cours de cette étude qui se propose d'examiner l'évolution de la littérature du piano à la lumière des textes musicaux eux-

mêmes, pris dans leurs éditions les plus sûres et qui constituent le seul lien direct et authentique que l'on ait avec le compositeur lui-même. Il y a peut-être exception pour le court paragraphe sur le jazz qui ne revêt pas toujours la forme d'une musique écrite.

L'examen de la littérature pianistique peut amener à des considérations plus générales : certaines sont liées à des phénomènes de civilisation (la révolution industrielle, la généralisation des moyens de diffusion sonore), d'autres à l'évolution du style et au travail compositionnel. D'abord, de par sa structure d'instrument à clavier, le piano n'a aucune note privilégiée au sens où le sont les cordes à vide d'un instrument à cordes, il n'y a pas de « mauvaises notes » ou l'impossibilité de certains trilles comme dans les instruments à vent. La position des doigts sur le clavier fait en sorte qu'il est plus facile de mêler touches noires et touches blanches que de jouer uniquement sur les touches blanches. Les tonalités inhabituelles (Beethoven, *Sonates en* ut *dièse mineur, en* fa *dièse majeur*) posent moins de problèmes au pianiste que le *do* majeur. Le fait de jouer des doubles notes (ou des notes multiples) ne change pas la sonorité comme c'est le cas pour les instruments à cordes ; de plus, il y a toujours un écartement constant pour les intervalles, quel que soit le registre, ce qui est important en particulier pour l'octave. La seule difficulté réside paradoxalement dans son accord tempéré par partition de l'octave en douze demi-tons égaux, ce qui pose des problèmes d'intonation lorsqu'il joue avec les instruments accordés selon la résonance naturelle (cordes, vents).

Enfin, l'instrument est merveilleusement souple pour s'adapter aux changements de style : celui du passage du style baroque au style classique, celui de l'extension des modulations, plus récemment l'évolution vers la suspension de la tonalité.

Il faut aussi constater que le piano, par ses qualités, est souvent l'instrument le plus proche du compositeur. Même s'il n'est pas pianiste d'un niveau professionnel (Wagner, Schönberg, Xenakis), même s'il a l'habitude de

composer à la table, son piano n'est pas loin et peut lui servir de banc d'essai pour avancer dans de nouvelles voies compositionnelles ; souvent ses changements de style sont d'abord éprouvés dans des œuvres pour le piano (Beethoven, Schönberg) et même, des méthodes pour apprendre le piano (le *Mikrokosmos* de Bartók, le *Játékok* de Kurtág) rendent possible d'approcher le style du compositeur. Ceci est d'ailleurs vrai pour toute la littérature pianistique qui permet de mieux saisir l'évolution des compositeurs à la fois sur le plan général et dans les détails qui ont tous leur importance.

Presque chaque paragraphe des chapitres qui suivent est précédé d'un choix d'œuvres de référence ; les mentions entre parenthèses qui accompagnent la citation d'un recueil veulent attirer l'attention sur une de ses compositions les plus remarquables. Le but recherché est de présenter un certain portrait des compositeurs ; rien d'étonnant à ce que des exemples soient pris en dehors de cette liste qui n'a pas la prétention d'être exhaustive ; elle ne peut que laisser insatisfait par ses lacunes, surtout en ce qui concerne la production récente faute de recul. Le point de vue de l'interprète que je suis est forcément orienté. J'ai certaines affinités ; sans parler de répulsions, j'éprouve des indifférences. Avec ce que je connais bien et moins bien, à la lumière de mon travail ou de mes lectures, je ne peux qu'esquisser quelques lignes d'évolution au cours de l'histoire, au demeurant assez brève de l'instrument.

Il faut préciser que, pour la clarté de l'exposé, l'ordre chronologique n'est souvent pas respecté. Un autre enchaînement des paragraphes eut été possible. Ainsi, au cours du XIX^e^ siècle les compositeurs situés dans « Romantisme et virtuosité » et ceux du « Piano des professeurs » ont souvent été les mêmes ; les paragraphes les concernant auraient pu être interchangés. En outre, j'ai traité séparément le piano lorsqu'il n'était pas employé seul. Enfin, dans l'impossibilité pour moi d'effectuer un choix objectif, je n'ai parlé qu'épisodiquement des nombreux virtuoses qui ont illustré les périodes envisagées.

Chapitre I

LE PIANO A L'ÂGE CLASSIQUE

I. — La transition du clavecin au piano

Œuvres de référence

CARL PHILIPP EMMANUEL BACH (1714-1788) : 18 Sonates.

JOSEPH HAYDN (1732-1809) : 62 Sonates (XVI/20,34,37, 49,50,52).
Une série de Variations, *Capriccio.*
45 Trios piano, violon et violoncelle (XV/25, 28, 31).

WOLFGANG-AMADEUS MOZART (1756-1791) : 17 Sonates (K 310, 331, 332, 457, 576), Fantaisies (K 475), une série de pièces brèves. 27 Concertos piano et orchestre (K 271, 466, 467, 482, 488, 491, 503, 547, 595).
Sonates à quatre mains ou à deux pianos : Fugue à deux pianos, 43 Sonates piano et violon (K 304, 454, 526), 7 Trios (K 502), 2 quatuors avec piano. Quintette piano et vents.

Où finit le clavecin ? où commence le piano ? On pourrait mettre en exergue le grand nom de J.-S. Bach en soutenant avec quelques-uns que les *Ricercare* à trois et six voix de l'*Offrande musicale* furent conçus en 1747 pour les pianos Silbermann de Frédéric II. On peut aussi s'en tenir aux sources écrites et retenir quelques critères.

Le premier serait la destination donnée par le compositeur. Ainsi trouve-t-on des recueils portant les mots *cembalo de piano e forte* ou *forte-piano* (1732 à Florence, 1770 à Paris). Ils sont toujours isolés. A l'inverse, la double mention « pour clavecin ou piano » se poursuit jusqu'en 1795 pour des Trios de Haydn. Pourtant, dès 1778, Mozart envoie à sa sœur « un petit *praeambulum* », préci-

sant que ce morceau est surtout « une sorte de fantaisie pour essayer le piano », sans aucune mention du clavecin. Mozart lui-même avait fait son choix comme en témoigne une lettre à son père datant de 1777.

Le second critère naît de ce qui différencie le piano du clavecin (mais non du clavicorde), à savoir que le pianiste peut modifier le son de l'instrument par son toucher. Il faut donc se pencher sur les notations relatives à la dynamique, c'est-à-dire les indications de valeur des intensités, ou de changement brusque ou graduel de celles-ci, tout ce que l'époque romantique va appeler les nuances avec une connotation expressive ; les Sonates de Haydn permettent d'en observer l'apparition. Vers 1780, la différenciation des intensités est presque achevée aussi bien dans le dernier recueil (1779) de Sonates de C. Ph. E. Bach que dans le Haydn ou le Mozart de cette période. L'inventaire comprend : *pp, p, mf* (rarement), *f, ff, fz (sforzando), crescendo, diminuendo* (rare aussi, Mozart ne l'utilisant presque pas ou le remplaçant par *mancando* ou *calando*). *Crescendo* et *diminuendo* sont parfois représentés par des soufflets lorsque vraisemblablement ils sont plus faibles. Ceci semble prouver que le compositeur prévoit, pour le piano comme pour les autres instruments, quatre ou cinq niveaux sonores distincts. Ce n'est que petit à petit que l'intensité devient un des constituants fondamentaux de la musique, car au départ l'utilisation de différentes intensités joue le même rôle que l'ornementation pour la musique baroque. Lorsqu'on a deux textes de Mozart pour une même partie lente, un autographe et une édition destinée à d'autres pianistes que le compositeur, le second est plus orné mais surtout devenu très précis quant à la dynamique.

Après la distinction entre les différentes intensités, les compositeurs commencent à établir celle des attaques. On rencontre le *tenuto (ten)* souvent présent chez Haydn qui oblige à ne pas quitter la note, mais il y a aussi les signes • et ▾ qui indiquent à la fois une façon d'attaquer et de quitter *(staccato)*, le second signe impliquant en

théorie une durée plus courte et peut-être une légère accentuation.

Mozart, encore plus que Haydn, commence à les distinguer et les opposer (se reporter à des éditions fidèles au texte d'origine). Enfin des arcs de liaison marquent le phrasé sur le modèle des coups d'archet des instruments à cordes et il faut se souvenir qu'un changement de liaison, comme dans le cas d'un changement du sens de l'archet, n'implique pas nécessairement coupure ou accentuation.

L'usage des pédales (ou avant 1781 des genouillères) est une nouveauté pour l'instrumentiste. On sait (ce fait est souligné dans l'ouvrage de P. et E. Badura-Skoda) que Mozart utilisait beaucoup la pédale droite ; mais il ne la prescrit jamais. Il faut attendre Haydn dans une des Sonates anglaises (XVI/50) écrite quelques années après la mort de Mozart pour en trouver trace *(open pedal)* et encore l'œuvre ne fut-elle publiée qu'en 1801, soit après les premières mentions de pédale par Beethoven (dès l'*Op. 10 n° 1*). D'ailleurs, même indépendamment de la pédale, le piano permet de tenir des valeurs longues qui s'opposent aux lignes rapides. On s'en rend compte lorsque dans la *Sonate* XVI/52 Haydn utilise une échelle de durées qui va de la ronde à la triple croche.

Le jeu du pianiste, à l'origine, ne semble pas tellement différent de celui du claveciniste, le clavier et l'accord restent les mêmes, la technique aussi ; les deux mains jouent principalement dans le centre (plutôt droit) du clavier et ne s'écartent que peu. Si elles le font, c'est souvent avec une certaine symétrie. Les croisements ont lieu épisodiquement.

Ceci se vérifie principalement pour les Sonates d'Haydn d'avant 1780, qui n'ont pas encore subi l'influence de Mozart et dont le mécanisme à certains égards peut rappeler Scarlatti.

Ce problème de la distinction entre instruments n'a pas une importance capitale. Le clavecin et le clavicorde ne furent pas immédiatement remplacés par le piano ; de plus, différents types de piano ont coexisté. Sur le plan de

l'exécution des œuvres, la transition s'est faite par paliers et il est probable que, jusqu'en 1780 et dans certains cas même plus tard, une œuvre était jouée sur les instruments qu'on avait à sa disposition, quels qu'ils fussent. Pourtant la généralisation du piano et son triomphe sur le clavecin coïncident avec ce que le pianiste et musicologue Charles Rosen appelle l'avènement du style classique succédant au style baroque. Cette rencontre entre un style et un instrument n'est absolument pas fortuite. Le style classique se fonde spécialement sur l'opposition dans une tonalité donnée entre les fonctions de tonique et de dominante. Les thèmes qui s'insèrent à l'intérieur de ces fonctions, qui les illustrent en quelque sorte, se doivent d'être fortement typés pour qu'on puisse les distinguer. La réalisation d'énoncés musicaux de ce style, beaucoup plus discontinus que dans le discours baroque, est grandement facilitée par un système diversifié de dynamiques et d'accents (il suffit de comparer le début des mouvements lents du *Concerto italien* de Bach et de la *Sonate* XVI/52 de Haydn).

De plus, le développement du style classique est lié à celui de l'opéra (cela est spécialement perceptible chez Mozart) et des éléments dramatiques interviennent. L'école de Mannheim a déjà découvert le *crescendo* exécuté par l'ensemble des instrumentistes d'un orchestre. Voici un élément essentiellement dramatique que le piano peut réaliser. Indépendamment des progressions de ce type, le discours musical peut nécessiter des transitions entre zones de tonique et de dominante et l'emploi d'une virtuosité aussi variée que celle du piano permet d'augmenter l'intérêt de cette zone intermédiaire, de préparer l'auditeur à être plus disponible aux nouvelles apparitions thématiques.

Enfin, lorsque se manifeste un regain d'intérêt pour le jeu polyphonique, le nouvel instrument se prête à réaliser tant l'égalité des voix que la prépondérance de l'une d'entre elles par rapport aux autres beaucoup mieux que dans l'opposition possible des deux claviers du clavecin.

Le style classique a trouvé dans les caractéristiques du piano ce qui était nécessaire à son épanouissement. Avec Mozart, qui est virtuose et passionné de l'instrument, le piano est arrivé à maturité. Ses Concertos de piano sont un des plus beaux fleurons de la littérature pianistique de tous les temps et c'est d'eux que ses autres œuvres pour piano tirent la plupart de leurs qualités. La virtuosité de Mozart est vraiment la première à être strictement pianistique. Mozart est attentif à toute l'étendue du clavier et sait l'utiliser. Pour cela, il emploie un mécanisme fondé sur les gammes et les arpèges que Beethoven va reprendre et amplifier. L'analyse du *Concerto* piano et orchestre K 503 donne un bon relevé de tous les procédés employés : gammes diatoniques ou chromatiques, arpèges simples ou brisés, octaves normales, ou brisées dans la rapidité. Mozart entrevoit le rôle du trille (ce point de vue sera développé à propos de Beethoven). Les sauts entre plusieurs registres existent. Il y en a surtout dans les passages mélodiques (par exemple dans l'*andante* du *Concerto* K 467 où le thème passe de l'aigu au grave et inversement en croisant la main droite par-dessus la main gauche qui accompagne) ; les sauts sont rares dans les passages de virtuosité (exceptionnellement dans le développement de l'*allegro* initial de ce même *Concerto*). La main droite garde une certaine prééminence : c'est à elle que la plupart des parties mélodiques sont confiées. Pourtant dans les actions de virtuosité, la main gauche doit être aussi habile que la droite, elle se trouve cependant moins employée. Mais Mozart ne se sert de la virtuosité que dans les limites du plan très strict qu'il semble s'être fixé pour chaque œuvre. On reste toujours en deçà des possibilités de l'instrument de son temps. Et les cadences qu'il a laissées pour certains de ses Concertos se caractérisent plutôt par leur sobriété. Au fur et à mesure qu'il écrit, cette sobriété augmente, ce qui est dû à l'approfondissement de son univers intérieur, et aussi à la découverte de Bach et Haendel, découverte qui l'amène à introduire plus de contrepoint même dans ses œuvres de piano. Ce dernier aspect de Mozart est encore plus sensible dans

les œuvres non conventionnelles telles que la *Fantaisie en* ut *mineur* K 475 ou dans des pièces isolées : le *Rondo en* la *mineur* K 511 de 1787 ou l'*Adagio en* si *mineur* K 540 de 1788. L'apparition de ces petites formes présage l'emploi du piano comme confident du compositeur. L'époque romantique commence à poindre.

II. — Le piano de Beethoven

Œuvres de référence

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) :

32 Sonates *(Op. 2 nº 3, Op. 10 nº 3,* la *Pathétique Op. 13,* celle dite *Au clair de lune Op. 27 nº 2, Op. 53* dédiée au comte Waldstein appelée parfois l'*Aurore,* l'*Appassionata Op. 57, les Adieux Op. 81 a,* les cinq dernières *Op. 101, 106, 109, 110, 111),* toutes ces Sonates ont une liberté de forme qui ne fait que s'accentuer au fur et à mesure qu'on avance. Plusieurs séries de Variations (*Op. 34, Op. 35* sur le futur thème du *finale* de la symphonie *Eroica,* les 32 Variations, les *Variations Diabelli Op. 120,* que beaucoup considèrent comme le sommet de l'écriture pianistique de Beethoven).

5 Concertos piano et orchestre, la transcription du Concerto de violon, un Triple Concerto piano, violon et violoncelle *Op. 56,* une Fantaisie piano, orchestre et chœurs *Op. 80.* 10 Sonates piano et violon *(à Kreutzer Op. 47, Op. 96),* 5 Sonates piano et violoncelle, 7 Trios *(Op. 1 nº 3, Op. 70 nº 1, à l'Archiduc Op. 97).*

Lieder pour voix et piano dont un grand cycle, *A la bien-aimée lointaine Op. 98.*

FRANZ SCHUBERT (1797-1828) :

18 Sonates *(Op. 42/D 845,* les 3 dernières posthumes). La *Wanderer-Phantasie* (1822), 8 Impromptus et 3 *Klavierstücke* (1828), 6 Moments musicaux, une quantité presque incalculable de danses ou petites pièces ; les pièces libres l'emportent par le nombre sur celles de formes classiques.

Fantaisies, Danses, Sonates, Marches... pour piano à quatre mains.

2 Trios piano, violon et violoncelle ; Quintette piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse *La Truite* (1819). Plus de 600 *Lieder* avec piano auquel s'ajoute exceptionnellement un autre instrument.

Beethoven est le compositeur qui a le plus imprimé sa marque sur le piano, probablement parce qu'il lui a été fort attentif. Il importe donc de montrer sur des exemples précis, pas nécessairement tirés des œuvres les plus connues, comment il a profité de l'accroissement des possibilités de l'instrument et pourquoi, en particulier par la précision des indications, il a contribué à lui en donner de nouvelles.

L'accroissement des possibilités du piano. — Il est considérable à l'époque ; Beethoven l'a suivi de près et il y a interaction entre son écriture du piano et le progrès de la facture instrumentale. On a l'impression d'une sorte de dialogue entre lui et les constructeurs de pianos. Il connaît l'instrument d'autant plus à fond que ses possibilités d'audition l'abandonnent, et même il anticipe sur l'avenir à la fois dans les domaines du mécanisme, de la sonorité, de la puissance. Ses œuvres charnières *(Op. 53, Op. 106)* sont toutes liées à l'arrivée d'un piano plus perfectionné.

Il y a d'abord élargissement du registre et Beethoven encore plus que Haydn et Mozart sait en utiliser toute l'étendue, en insistant spécialement sur les notes extrêmes, comme s'il se sentait attiré par les limites provisoirement infranchissables ; au fur et à mesure qu'arrivent chez lui des pianos nouveaux à registre plus étendu, il se sert immédiatement des notes nouvelles. A partir du moment où le piano atteint presque l'ambitus qu'il a de nos jours, se font jour des oppositions de registre plus caractéristiques que celles de Haydn : les plus saillantes sont celles de l'*Arietta* de l'*Op. 111.*

Sur d'autres plans que celui des registres, l'histoire de la facture du piano se lit chez lui de façon claire : ainsi en est-il du perfectionnement du mécanisme qui rend possibles les répétitions (et donc aussi la longueur des trilles).

Répétition et trille sont phénomènes de même nature et l'évolution du trille chez Beethoven est capitale car elle entraîne l'apparition d'une nouvelle conception du piano.

A l'origine, le trille, placé sur un accord de dominante, conclut une cadence mais, parfois, il peut permettre au piano de se rapprocher des instruments à archet. On s'en aperçoit lorsque le trille ne constitue qu'un phénomène local : c'est le cas de la tête du sujet de la fugue de l'*Op. 106 :* un trille d'une durée de deux temps précédé d'un saut de dixième ; la parenté avec les sauts de la *Grande Fugue* pour quatuor amène à penser que le trille remplace le *vibrato.* De même les trilles du piano, souvent écrits en notes réelles, s'opposent aux *pizzicati* du violon dans la dernière variation de *l'andante* de la *Sonate à Kreutzer,* ou encore le trille devient *tremolo* mesuré dans l'*adagio* du *Trio Op. 70 nº 1,* comme pour assimiler le piano aux cordes. Curieusement, l'interaction inverse se produit puisque plusieurs traits du *Concerto* de violon Op. 61 sont des transpositions de formules pianistiques comme les basses d'Alberti.

Sur un autre plan, le trille donne au piano son autonomie, lorsqu'il s'agit de longs trilles. Ils apparaissent déjà chez Mozart comme des pédales supérieures de dominante donnant une impression de vibration du piano (entrée du piano après le *tutti* d'orchestre dans le *Concerto* K 271, *andante* de la *Sonate* K 310, entrée du piano dans le *Concerto* K 467). Beethoven continue dans cette voie et, dès le *finale* de la *Sonate Op. 2 nº 3,* les trilles se multiplient : à la main droite pendant six mesures, à la main gauche durant quatre mesures, puis de nouveau un trille simple à la main droite, devenant double par l'adjonction de la main gauche et même trille triple. Trilles doubles (à une seule main), trilles triples se retrouvent ultérieurement dans les Concertos et leurs cadences. Dans l'*Op. 2 nº 3,* cette succession rappelle encore l'origine cadentielle du trille. L'aspect vibratoire se développe vraiment au niveau de la *Sonate Waldstein* où la technique devient très personnelle. Dans le *rondo* qui conclut la *Sonate,* et spécialement dans la *coda,* le trille a complètement oublié sa fonction d'origine et s'est transformé en phénomène vibratoire, qui, à l'aide de la pédale droite

souvent prescrite de façon explicite, change le timbre du piano. Celui-ci a vraiment acquis une sonorité qui n'évoque que lui-même. Cette vibration peut se trouver aussi provoquée par une chaîne de trilles ou encore mieux se propager à partir des cordes graves de l'instrument, comme on l'entend dans la *Polonaise* du *Triple Concerto,* les fugues des *Op. 102 et 106,* à la fin de l'*Op. 109.* dans la dixième des *Variations Diabelli.*

Beethoven est le premier à se servir systématiquement des possibilités des pédales. L'emploi de la pédale droite est indiqué par le signe Ped... ⊕. Si ce signe implique seulement une signification harmonique lorsqu'on le trouve pour la première fois *(Op. 10 n° 1),* il devient rapidement synonyme d'amplification. Les grandes pédales de la *Sonate Waldstein,* de l'*Appassionata,* de l'introduction à la fugue de l'*Op. 106,* sans oublier la conclusion du *fugato* de l'*Op. 101,* mettent toutes les cordes du piano en vibration, Beethoven ayant la conscience profonde de toutes les résonances que cela entraîne. Ces phénomènes vibratoires que l'on va rencontrer sans arrêt par la suite se rapprochent aussi du *vibrato* obtenu sur les instruments à cordes par le doigt de l'exécutant.

A partir de *l'andante con moto* du *Quatrième Concerto,* Beethoven note aussi l'usage de la pédale gauche, opposant *una corda* et *due corde* à *tre corde* ou encore *tutte le corde.*

Les indications portées sur les partitions. — Beethoven écrit sa musique de piano selon les habitudes de l'époque : les notations sont en général aussi précises (sinon plus) que celles de ses devanciers. Dès les premières œuvres, que ce soit celles de l'époque de Bonn ou de la première période de Vienne *(Trios Op. 1, Sonates Op. 2),* on est frappé par l'opposition violente des intensités : *p* à *ff* ou *ff* à *pp.* De même un soufflet (<) peut aboutir à un *pp.* Même si l'origine en peut être trouvée dans certains passages de Haydn ou de Mozart, ou encore dans l'imitation des possibilités des cordes, leur caractère systématique accentue le côté dramatique du piano beethovenien.

Peu de signes nouveaux apparaissent : *ppp (Op. 7), fff (Op. 73), mezzo piano (Op. 111)* ; souvent s'ajoutent des indications introduisant des degrés dans le maniement des intensités : *più f, più p, più cresc...* De même, il existe des rappels de certaines directives, comme pour les renforcer : *sempre crescendo,* mais il arrive que ces rappels dissuadent de changer d'intensité, comme l'écriture pourrait y inviter : à ce besoin répondent de nombreux *sempre p* ou *sempre f.*

L'examen détaillé des sonates montre que les indications de transition *(cresc.* ou *decresc.)* ne sont pas très nombreuses au début, mais se multiplient au niveau du *crescendo,* comme si Beethoven voulait abuser de cette possibilité du piano alors que le *decrescendo* reste rare. Puis tout à coup, toujours à l'époque de la *Sonate Waldstein,* les *decrescendo* deviennent plus nombreux comme si le compositeur en avait découvert l'importance. Il est à noter qu'à partir de l'*Appassionata* l'indication se transforme en *diminuendo.*

A la fin de sa vie, Beethoven note parfois la dynamique de façon plus subjective, avec *sotto voce* (à voix basse) déjà présent dans le deuxième mouvement de la *Sonate* de Mozart K 457, *mezza voce* (à mi-voix), doublant parfois les indications normales.

Toujours dans le domaine des indications, le jeu *legato* est prescrit soit par le terme lui-même, soit par la multiplication des arcs de liaison, s'inspirant toujours de l'articulation des instruments à archet. Pourtant dans les dernières Sonates, Beethoven donne à la liaison pianistique son autonomie en dessinant dans le premier mouvement de la *Sonate Op. 109* des arcs longs de plusieurs mesures.

Le *staccato* est noté avec précision ; dans les manuscrits subsistent les deux signes • et ▼ et il est indispensable de les distinguer *(Op. 109, Op. 111).* Entre le *staccato* (parfois prescrit en toutes lettres) et le *legato* (il en est de même) existe un jeu intermédiaire, le *« non legato »* (premier mouvement *Op. 111*) ou parfois *« non ligato » (Op. 102 nº 1, Op. 106).* L'indépendance des mains est soulignée par le fait que dans les mouvements lents des *Sonates Op. 2 nº 2*

ou *Op. 7,* il y ait opposition entre le *tenuto sempre* de la main droite et le *staccato sempre* de la main gauche.

Le système d'accentuation se perfectionne et Beethoven utilise, pour renforcer ou contrarier la pulsation propre à la mesure, le *sf (sforzando)* ou le *rf (rinforzando)* ; il y a aussi *fp* et même *ffp (Op. 2 nº 2).* Dès l'*Op. 2 nº 2* mais plus souvent dans les dernières Sonates, on trouve le signe > qui semble directement issu d'un $\gtrdot$ raccourci (signe rarissime chez Mozart) : ce serait une sorte de *sf* affaibli, car il n'y a pas encore tellement de distinction entre indications de dynamique et d'attaque. Les notations qualitatives se multiplient ; il faut citer sans être exhaustif *con espressione, semplice, cantabile, risoluto, con brio, mesto* (triste)... et surtout le *dolce* et l'*espressivo* dont Alfred Brendel a fort bien montré la complémentarité. Notons aussi les indications de *tempo* qui couvrent un champ très large de *Grave* à *Prestissimo.* Il est fréquent de demander le ralentissement du *tempo (rallentando* ou *ritardando)* ; à la fin de sa vie, *retinente* semblerait marquer une nuance plus subtile.

La multiplication des prescriptions est telle que dans le récitatif du centre de l'*Op. 110,* pour que le pianiste ait l'air d'improviser, Beethoven lui donne en quelques mesures dix-sept indications de contrastes sans compter ce qui touche à la pédale et au doigté ; une telle minutie vise à une plus grande diversification des sonorités et, par là, Beethoven atteint d'emblée les limites des possibilités du piano ; par sa musique il interpelle les facteurs de piano pour réaliser un instrument conforme à ses désirs.

Épisodiquement apparaissent même des doigtés ; il n'y en avait pas chez Mozart. Ils sont mis pour un trait difficile (*Op. 2 nº 1, op. 101,* etc.), pour des notes répétées de deux en deux *(Op. 10 nº 1, op. 11)* pour une série de deux notes liées que Beethoven désire voir légèrement répétées, comme dans la résonance, dans ce cas il y a indication de changement de doigt : 4 puis 3 *(scherzo* de l'*Op. 69, Op. 106, Op. 110).* Ici, une fois de plus, on retrouve l'influence des instruments à cordes.

La technique instrumentale. — Dans ses œuvres de jeunesse, Beethoven reprend le mécanisme des concertos de Mozart, en particulier : gammes, arpèges, arpèges brisés faisant alterner tierces et quartes ; mais ce mécanisme prend une ampleur plus grande grâce notamment à l'extension du clavier. Les doubles notes commencent à figurer sous forme de traits rapides *(Troisième* et *Quatrième Concertos),* les octaves se multiplient. Elles affirment la puissance *(Op. 22, Cinquième Concerto),* elles doublent une ligne mélodique importante *(Op. 14 n° 1)* ou encore elles ne sont qu'un élément de virtuosité et cela dès la *Sonate Op. 2 n° 3.*

Il faut signaler les imitations entre les deux mains en octaves du menuet initial de l'*Op. 54,* car cet emploi annonce Liszt et même Bartók *(finale* du *Deuxième Concerto).* Une mention particulière doit être faite de ces traits en octaves descendantes (ou montantes sur les touches blanches, *Trio Op. 1 n° 3, Concerto Op. 15, Sonate Waldstein*). Dans ce dernier cas, sur chaque octave le doigté $\frac{5}{1}$ est porté, ce qui prouve que le piano d'alors était plus léger et permettait de glisser avec moins de difficulté que maintenant.

S'il y a extension des procédés de virtuosité connus à toute l'étendue du registre, il s'agit rarement de virtuosité à l'état gratuit mais au contraire de faire corps avec le projet de l'œuvre.

Les cadences qui ouvrent le *Cinquième Concerto* en sont la preuve : par trois accords posés sur tonique, sous-dominante et dominante, sur lesquels se déploie la virtuosité du soliste, Beethoven prend possession de l'univers tonal de *mi* bémol et le Concerto peut commencer.

Une virtuosité plus gratuite apparaît sur des points d'orgue ou dans des « cadences » plus classiques. Là, Beethoven se contente de balayer le clavier de larges arpèges, de gammes diatoniques ou chromatiques, d'octaves brisées, rarement d'octaves. Il se sert parfois des mains alternées comme déjà chez le dernier Haydn. Cette sobriété,

déjà signalée dans le domaine de la virtuosité, se retrouve dans la registration efficace des accords, les doublures y étant souvent réduites au minimum.

Pour une main normale, l'écriture de Beethoven pose peu de problèmes d'extension, sauf peut-être quelques neuvièmes ou dixièmes dans les dernières œuvres. Les mains sont souvent très indépendantes sur toute l'étendue du registre et les mouvements en sens contraire semblent les plus fréquents. Elles peuvent être alternées même en dehors de passages de virtuosité, spécialement dans les variations *(Op. 26* [premier mouvement], *Op. 47* [deuxième mouvement], *Op. 109...)*.

Le croisement n'est pas conventionnel comme il pouvait l'être au XVIII[e] dans la variation obligée avec croisement, mais il est requis à des fins expressives et souvent dramatiques *(Op. 2 n° 3)* comme Haydn l'a déjà fait (XVI/49). L'indépendance des doigts est spécialement requise lorsqu'une ligne mélodique se superpose à un trille *(Op. 53, Op. 109)*. La main gauche perd assez vite son rôle d'accompagnement et à partir de l'*Op. 53* devient l'égale de la main droite, égalité justement constatée lorsque, dans les *32 Variations* de la même époque, la même difficulté (notes répétées) se présente successivement à la main droite *(Var. I)*, à la main gauche *(Var. II)*, aux deux mains se déplaçant en sens contraire *(Var. III)*.

Pour conclure, tout ce que Beethoven a reçu de Haydn ou de Mozart, il en a fait une extension (il faut encore citer le cas de phrases monodiques doublées jusqu'à la triple ou la quadruple octave). Le résultat obtenu dépasse toujours le piano lui-même : souvent on songe à l'orchestre *(Op. 53, Op. 57, Op. 106)* ; les grandes polyphonies des dernières sonates sont par moments d'une écriture de quatuor ; l'introduction de récitatifs rappelle l'oratorio *(Op. 31 n° 2, Op. 110)* avec toujours un caractère dramatique. Peut-être est-ce dans les parties libres non mesurées, faisant appel aux constructions irrégulières (*largo* de l'*Op. 106*, partie centrale de l'*Op. 110*) que son piano est le plus personnel.

Beethoven a donc fait faire à l'écriture du piano un pas

de géant. Par son attitude vis-à-vis de l'instrument, il anticipe sur les préoccupations actuelles. Sur ce plan comme sur beaucoup d'autres, il reste un « compositeur contemporain ».

Un continuateur sur le plan pianistique. — Dans son emploi du piano, Schubert n'innove pas. Il l'utilise tel qu'il le trouve dans les œuvres de Beethoven, du moins celles qu'il a connues, à coup sûr les premières sonates et les *32 Variations,* comme le prouve la parenté entre ces dernières et le début de la *Sonate posthume en* ut *mineur.* L'idée de faire du piano une image de l'orchestre peut souvent l'effleurer et à ce propos je me réfère à cette appréciation de Dorel Handman (édition de La Pléiade) sur la *Wanderer-Phantasie* : « Exemple particulièrement attachant d'une certaine catégorie d'ouvrages de caractère orchestral qui ne sont pas pianistiques, qui ne tombent pas sous les doigts et qui cependant ne peuvent être écrits que pour le piano. » Liszt a pu ultérieurement y ajouter une partie d'orchestre, l'œuvre n'en a pas été améliorée, bien au contraire.

Sur le plan de l'écriture, il y a peu de différences avec Beethoven : plus d'intensités extrêmes comme *ppp,* plus de petits accents >, souvent plus nombreux que les *sf,* moins de virtuosité, même si un détail comme les octaves répétées du *Roi des aulnes* dans sa dernière version annonce Liszt. Si la technique de Schubert est semblable à celle de Beethoven, l'esprit est différent. Car, en dehors de brusques explosions et de quelques passages presque percutés dans le *finale* de la *Sonate posthume en* ut *mineur,* le piano de Schubert est l'instrument privilégié de l'intériorité : il est le confident, le double du compositeur ; le *Lied* si caractéristique du romantisme allemand a rejailli sur le piano.

Chapitre II

LES ROMANTIQUES

I. — Romantisme et virtuosité

Œuvres de référence

CARL MARIA VON WEBER (1786-1826) :

4 Sonates – *Rondo brillante* (1819). *L'Invitation à la valse* (1819), Trio piano, flûte et violoncelle (1819), *Concertstück* piano et orchestre (1821).

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849) :

12 Études *Op. 10,* 12 Études *Op. 25,* 58 Mazurkas, 17 Valses, 16 Polonaises, 4 Impromptus, 4 Scherzos, 19 Nocturnes, Barcarolle, Berceuse, 4 Ballades, 3 Sonates (la deuxième *Op. 35* avec marche funèbre), Fantaisie *Op. 49,* 24 Préludes *Op. 28.*

Sonate piano et violoncelle.

2 Concertos piano et orchestre (1829 et 1830).

Les noms des formes employées sont souvent nouveaux. Même le scherzo se trouve détaché de son contexte habituel, la sonate. Chopin excelle dans ces modes d'expression, moins contraignants, qui lui permettent de s'épanouir librement.

FRANZ LISZT (1811-1886) :

1) Œuvres de création originale : *Harmonies poétiques et religieuses (Funérailles). Années de pèlerinage :* première année, Suisse *(Vallée d'Obermann)* ; deuxième année, Italie *(Après une lecture de Dante)* ; troisième année, Italie *(Les jeux d'eau à la villa d'Este)* ; *Sonate ; Méphisto-Valse* ; Variations sur « Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen ». 2 légendes *(Saint François d'Assise, Saint François de Paule).* Quelques pièces brèves *(Nuage gris, Gondole funèbre, Bagatelle sans tonalité).*

2) Œuvres sur des thèmes populaires : 19 Rapsodies hongroises, *Csárdás.*
3) Arrangements et transcriptions : près de 350 numéros allant de Bach à Saint-Saëns en faisant une large place à Wagner.
4) Œuvres didactiques : 6 Études d'exécution transcendante d'après Paganini ; 12 Études d'exécution transcendante *(Mazeppa)* ; Études de concert *(Il Lamento, La Leggierezza, Un sospiro, Sous les bois, La Ronde des lutins).*
5) Œuvres piano et orchestre : 2 Concertos, *Totentanz* (Danse macabre).

Encore plus que, pour Chopin, on constate l'abandon des formes classiques. De plus il y a apparition de pièces de nature descriptive dont celles constituant les *Années de pèlerinage* sont le prototype.

Il est normal que le romantisme qui insiste sur l'individualité du créateur se traduise dans le domaine de la musique par la mise en vedette de l'artiste : or le virtuose se distingue encore peu du compositeur, il profite de sa carrière de virtuose pour faire connaître ses propres œuvres et, en jouant ses œuvres, il affirme sa virtuosité. La production musicale, en particulier pianistique, de cette époque est considérable : un Johann Nepomuq Hummel (1778-1837), élève de Mozart, n'écrit pas moins de 11 Sonates et 7 Concertos de piano, un Ferdinand Ries (1784-1838), élève et familier de Beethoven pendant un certain temps, laisse 14 Sonates, 39 Rondos, 8 Concertos.

Il faut remarquer aussi une certaine homogénéité de style entre tous les compositeurs de cette période : à première audition ou à première lecture, le style de Ries est celui de Weber ; Thalberg (1812-1871) dans ses fantaisies sur des airs d'opéra sonne comme Liszt dans le même type d'œuvre. On ne peut en vouloir à leurs contemporains de ne pas avoir toujours su faire la différence. Au milieu de cette abondance d'œuvres, il semble possible de distinguer quelques orientations générales.

1) En premier lieu, devant le perfectionnement de l'instrument, on tend à profiter au maximum de ses possibili-

tés. Certaines innovations n'ont pas eu de suite, ne se sont pas traduites par des œuvres valables. Ainsi l'existence du piano comportant des pédales supplémentaires (voir p. 11) telles que « céleste », basson et même tambour et clochettes n'a suscité que des œuvres mineures de Weber ou des *Bacchanales* de Steibelt (1765-1823).

A une époque où la fabrication du piano n'est pas encore industrialisée totalement, les pianistes restent très proches des facteurs de piano. Ne voit-on pas le célèbre virtuose Kalkbrenner s'associer à Pleyel (voir p. 16) pour fonder en 1807 la maison de ce dernier ? Et les rapports de Chopin, Liszt avec Pleyel et Erard furent étroits. L'utilisation complète de l'instrument émerveille le virtuose lui-même devant ce qui semblait inimaginable, la multiplication des trilles et trémolos, la succession rapide de doubles notes et spécialement d'octaves, surtout cette vélocité qui transforme un ensemble de points séparés (les notes) en un profil continu que le jeu dit « perlé » métamorphose en une ligne étincelante.

Il est à noter que la tendance à la virtuosité n'est pas le propre du piano et que les auditeurs y sont d'autant mieux préparés qu'elle s'est fait jour depuis longtemps pour le jeu du violon (au moins depuis le XVII[e] siècle). L'arrivée sur le devant de la scène d'un violoniste comme Nicolò Paganini (1782-1840) marque les contemporains. Ses *Caprices* pour violon seul (1820) ont un énorme retentissement.

2) La seconde orientation consiste, à une époque qui voit une très grande floraison de l'opéra, à faire chanter le piano comme une voix humaine. Aussi voit-on un grand virtuose comme Thalberg, rival de Liszt, écrire un *Art du chant appliqué au piano* ; le chant, réalisé par le piano, est à l'ordre du jour : un titre comme celui de *Lieder ohne Worte (Romances sans paroles)* dont Mendelssohn écrit plusieurs cahiers est révélateur de cet état d'esprit. Mais sous l'influence justement de Thalberg, naît une nouvelle manière d'écrire. Thalberg en effet découvre qu'en alternant les mains, spécialement les pouces dont la sonorité est plus chaude, dans le médium du piano, et en développant par

ailleurs de grands arpèges soutenus par la pédale, ce registre central se met vraiment à chanter. Le procédé est repris par Liszt et la comparaison est intéressante entre ce qu'est le troisième des *Rêves d'amour* sous la forme d'une mélodie chant et piano « O Lieb... » (1845) qui tient du *bel canto* et de la romance française, et celui pour piano seul en *la* bémol majeur qui lui est postérieur (1850).

Parmi tous les contemporains qui ont marqué l'après-Beethoven musical, je distingue deux générations. La première, celle de Ries, Hummel, Weber... a été influencée par les œuvres de Beethoven antérieures à la *Sonate Waldstein.*

Weber en est l'homme le plus marquant. Il a été servi par des dons exceptionnels de virtuose et ses propres possibilités de jeu s'expriment dans ses pièces de piano qui alternent avec les opéras. Le meilleur de lui-même passe dans l'opéra qui influence spécialement les parties lentes de ses Sonates ou Concertos : lignes mélodiques avec simple accompagnement non sans parfois quelque grandiloquence, effets comme les trémolos...

Très jeune, il écrit pour le piano ; dès 1808 on lui doit une *Grande Polonaise en* mi *bémol,* son *Premier Concerto* piano et orchestre date de 1810, le second de 1812. De la même année date sa *Sonate en* ut *majeur,* avec un mécanisme faisant appel en particulier aux doigts faibles comme le quatrième ou le cinquième. Dans la partie lente, la ligne mélodique est spécialement chantée, voire déclamée. Le *Rondo* final est un morceau qui va devenir célèbre sous le nom de « Mouvement perpétuel ». Il s'agit d'une vélocité tout entière fondée sur le passage du pouce. Peut-être Weber est-il un des premiers à se servir du pouce comme d'une sorte de pivot autour duquel la main peut tourner. Il faut citer aussi le *Rondo brillante Op. 62* et enfin *L'Invitation à la valse Op. 65* dont le côté orchestral prendra sa vraie valeur une fois instrumentée par Berlioz. Toutes les possibilités de la technique se trouvent dans son *Concertstück* piano et orchestre de 1821 : vélocité, guirlandes et intervalles brisés utilisant le pivotement autour du pouce, rapidité des

octaves de la main droite et même *glissandi* d'octaves à la main droite du grave vers l'aigu.

La seconde génération se caractérise par des contacts personnels étroits entre musiciens et littérateurs, voire peintres comme Delacroix. Pour cette, dernière je me borne à examiner la production de Chopin et de Liszt, compositeurs qui ont spécialement marqué de leur personnalité l'évolution de l'écriture pianistique.

Frédéric Chopin, dès sa jeunesse, se fait connaître par des œuvres piano et orchestre dont il joue lui-même la partie de piano. Ce n'est pas par hasard que ses premières compositions sont des Variations sur un thème de Mozart *(La ci darem la mano)* ou un grand Rondo de concert, *Krakowiak* (Danse de Cracovie), s'inspirant du folklore polonais. Le style est dans la lignée de Hummel, Ries, Moscheles. En regardant de près l'œuvre la plus accomplie de ce type, le *Premier Concerto en* mi *mineur* (1829-1830), on peut remarquer que, dans le troisième mouvement en forme de *Krakowiak,* les parties consacrées uniquement à la virtuosité du pianiste et semblant indépendantes des thèmes sont d'une longueur approximativement égale aux parties thématiques. Le changement de perspective est complet par rapport au concerto beethovenien et mozartien où les parties de virtuosité avaient toujours un lien même ténu avec les thèmes. Assez rapidement, Chopin va se concentrer sur le piano seul. L'approfondissement de son style fait qu'il y trouve les résonances mêmes que lui fournissait l'orchestre, et ce résonateur étant devenu inutile, il l'abandonne.

Une des caractéristiques du piano de Chopin est la primauté de la ligne mélodique, souvent très ornée avec des vocalises à la manière d'un air d'opéra (on sait que, jeune, il était très attentif à cet art). Ses lignes horizontales chantent d'elles-mêmes à cause du choix des intervalles et des rapports de résonance qui s'établissent entre les notes de la mélodie et celles des parties secondaires, comme si Chopin ressentait intuitivement les harmoniques des sons.

Ce qui fait figure d'accompagnement a une importance capitale, car Chopin y emploie toute sa finesse harmonique. Il agit sur la nature des accords, sur leur disposition dans les différents registres, sur leur étalement quitte à beaucoup les arpéger, enfin sur leur répartition entre les deux mains au besoin en entremêlant celles-ci. Finalement aussi bien la main droite (par exemple dans le *Quinzième Prélude*) que la main gauche (dans le *Sixième* ou dans l'*Étude Op. 25 n° 7*) peuvent se mettre à chanter. Le résultat n'est plus seulement une mélodie accompagnée mais un instrument tout entier mélodique et transparent qui entre en vibration comme un être vivant, de façon moins raisonnée, plus instinctive que ce que Beethoven avait pu esquisser *(Étude Op. 25 n° 1)*.

La virtuosité n'existe pas pour elle-même, elle reste subordonnée au climat général de l'œuvre, une virtuosité qui se déroule le plus souvent dans la continuité de ses doubles ou triples croches que ce soit dans le *Premier Concerto* ou la dernière *Sonate* ; peut-être y a-t-il primauté de la main droite à qui l'on demande souvent une extrême volubilité pour parcourir tous les registres du piano tandis que la main gauche a des positions plus stables. Il faut attirer l'attention sur l'emploi des mains à une octave de distance *(Quatorzième Prélude, finale* de la *Sonate Op. 35)* pour obtenir une ligne qui n'est ni mélodie ni développement d'accord mais qui dépasse ces simples notions.

Il reste à examiner l'utilisation de la pédale dans la musique de Chopin. Sans doute a-t-il été influencé sur ce point par le pianiste et compositeur Field (1782-1837), comme il l'a été dans l'usage du genre « Nocturne » que le même Field avait inventé. Chez Chopin la pédale permet de suggérer des lignes dont on ne joue que quelques notes, elle assure le développement d'une polyphonie elle aussi imaginaire *(Huitième Prélude)*, car les exemples d'une polyphonie réelle sont très rares *(Quatrième Ballade,* premier mouvement de la *Troisième Sonate)*. Au contraire, parfois, la pédale fait surgir de grands blocs sonores *(Études, Op. 10 n° 1, Op. 25 n° 12)*. Si le piano de

Mozart renvoie à l'opéra, celui de Beethoven à la symphonie ou au quatuor, celui de Schubert au *Lied,* une œuvre de Chopin ne renvoie qu'au seul piano.

Franz Liszt a juste un an de moins que Chopin et Schumann ; né en 1811, il vivra jusqu'en 1886, ayant le temps de marquer profondément son époque sur le plan pianistique et même musical tout court. En lui, à un titre plus grand que chez les autres compositeurs en même temps virtuoses, la pratique de l'instrument et l'écriture des œuvres sont étroitement liées. Et pour le jouer, les pianistes devront faire une révolution dans la technique de l'époque, celle que lui-même a faite (voir § III : « Le piano des professeurs »). En tout cas il y a là un bouleversement qui entraîne une autre façon de faire sonner le piano. Ceci est indépendant du fait que Liszt, comme d'ailleurs Weber, avait une main qui lui permettait de frapper des intervalles supérieurs à la dixième. C'est au moment où Liszt arrive à maturité que le clavier atteint son ambitus actuel de 88 touches, certains pianos, notamment les pianos droits se contentant de 7 octaves, d'où dans certaines œuvres quelques *ossia,* versions de remplacement qui en tiennent compte. C'est le moment aussi où, pour la clarté de l'écriture, Liszt introduit parfois un système de trois portées *(Mazeppa)* et même épisodiquement quatre dans le *Sonnet 47 de Pétrarque* (1858).

Il ne s'agit pas d'analyser tout ce que Liszt a apporté à la technique du piano depuis l'*Allegro di bravura* de 1825, les *Études* de 1826, ses transformations des *Caprices* de Paganini (comme la *Campanella*) en études de piano, jusqu'à ses dernières œuvres : il faut citer avant tout l'usage des octaves, tant pour la main droite que la main gauche, qui semblent aussi naturelles que les notes simples, l'usage aussi des grands paquets d'accords soit répétés, soit étagés dans toute l'étendue du clavier (début du *Premier Concerto*). Les alternatives d'accords ou d'octaves qu'il a pu trouver chez Beethoven ou encore prendre dans les *Études* de son maître Czerny sont développées spécia-

lement dans la rapidité. Liszt sait écrire des traits de virtuosité qui semblent rebondir autour de notes pivots, échelonnées sur tous les registres, comme s'il s'agissait d'une course de relais. Il faut encore noter l'abondance des sauts *(Mazeppa, Première Méphisto-valse)*, des trilles, des trémolos, des notes répétées. Liszt fait aussi appel aux lignes chromatiques ou diatoniques rapides de la main droite ou de la main gauche, aux successions de doubles notes en tous genres.

Les accords sont souvent arpégés et des doigtés nouveaux sont préconisés comme ce passage du pouce après le cinquième doigt proposé dans la *Rapsodie espagnole.* Tout est d'une précision absolue. De plus, sur le plan de la sonorité, Liszt sait faire sonner spécialement les graves du piano presque en les percutant (début des *Funérailles,* début de la *Totentanz*). Sa manière de déclamer une ligne mélodique, une sorte de *parlando* (selon l'expression de Bartók), ponctué d'accords, est très caractéristique *(Deuxième Rapsodie hongroise)*. Il emprunte souvent à Thalberg sa façon de faire chanter le médium du piano, mais lorsque la ligne mélodique arrive dans l'aigu, elle se trouve immanquablement transformée en suite d'octaves.

Finalement, la virtuosité jaillit comme une sorte de trop-plein sans être incompatible avec un maximum d'expression et d'émotion, ce qui est souligné par de nombreuses indications en italien.

A la fin de sa vie, avec le piano, dans de courtes pièces où il semble renoncer à la virtuosité, Liszt commence à s'aventurer sur des terrains inexplorés, par exemple l'absence de tonalité qu'un théoricien musicologue belge, Fétis (1784-1871), lui avait laissé entrevoir (*Gondole funèbre, Bagatelle sans tonalité,* etc.).

Plus près de nous, un pianiste et compositeur pourrait rappeler Liszt, il s'agit de Ferruccio Busoni (1869-1924). Il fut un extraordinaire virtuose, il eut aussi le sens de la musique de l'avenir. Son style est hybride, il faut en retenir des Sonatines (spécialement *Sonatina secunda*) et un *Concerto* piano et orchestre avec chœur d'hommes (1904).

Mais il était bien un continuateur de Liszt en professant la primauté de l'interprète sur le compositeur comme le prouvent ses transcriptions et transformations de Bach, ses *Versions de concert* d'œuvres du passé (*Méphisto-Valse* de Liszt) aussi bien que d'œuvres du présent (l'*Op. 11 n° 2* de Schönberg).

II. — Romantisme et intériorité

Œuvres de référence

FÉLIX MENDELSSOHN (1809-1847) :

Romances sans paroles, Variations sérieuses.

2 Sonates piano violoncelle, 2 Trios piano, violon et violoncelle.

2 Concertos piano et orchestre, Concerto piano, violon et orchestre.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856) :

1) 1830-1840, la plupart des œuvres piano seul, parmi lesquelles *Variations Abegg, Papillons, Études symphoniques, Carnaval, Première* et *Deuxième Sonate, Phantasie, Davidsbündlertänze, Phantasiestücke, Noveletten, Kreisleriana, Humoresque, Carnaval de Vienne.*
2) 1840-1841, les quatre grands cycles piano et chant (*Frauenliebe und Leben* [L'Amour et la Vie d'une femme], *Dichterliebe* [Les Amours du poète]).
3) 1841-1856, les œuvres de musique de chambre : Quatuor et Quintette avec piano, 3 Trios, 2 Sonates piano et violon.

Les œuvres avec orchestre : *Concerto Op. 54* (1841-1845), *Introduction et allegro Op. 92.*

De cette période se détachent deux grandes œuvres pour piano seul, les *Scènes de la forêt,* les *Chants de l'aube.*

L'abandon des formes traditionnelles se fait dans un autre esprit que chez Chopin et Liszt. Ici le compositeur préfère enchaîner en plus ou moins grand nombre des pièces dont certaines sont très courtes et très typées. Les prétextes en sont souvent littéraires. Le contraste est grand entre la liberté manifestée dans la plupart de ses œuvres pour piano seul ou piano avec chant, même sur le rapport entre les tonalités des différentes pièces, et le côté plus conventionnel de sa musique de chambre où Schumann suit des modèles beethoveniens.

JOHANNES BRAHMS (1833-1897) :

3 Sonates. Plusieurs séries de Variations sur des thèmes notamment de Haendel, Paganini, Schumann.

A partir de 1878, il compose des recueils de pièces courtes portant le titre de *Rapsodie, capriccio, intermezzo,* etc., ce sont les *Op. 76, 79, 116, 117, 118, 119.*

21 Danses hongroises (piano à quatre mains). Sonate à deux pianos ; 3 Sonates piano et violon ; 2 Sonates piano et violoncelle ; 2 Sonates piano et clarinette.

5 Trios, Quintette avec piano (frère jumeau de la Sonate à deux pianos). Plusieurs *Lieder* avec piano, dont 15 *Magelone-Romanzen. Liebeslieder-Walzer* pour quatuor vocal et piano à quatre mains. 2 concertos piano et orchestre.

Ici, au contraire, il y a retour aux formes classiques mais à la fin de sa vie Brahms s'oriente vers les petites formes, sans prétexte ni descriptif, ni littéraire.

Les titres peuvent être parfois trompeurs et beaucoup d'œuvres de Chopin, en particulier les Préludes, auraient pu se ranger dans ce paragraphe. Il n'en reste pas moins que le point de départ des premières partitions de Chopin, et encore plus de Liszt était un piano considéré comme instrument de virtuosité. Pour Robert Schumann, né la même année que Chopin, il en va tout autrement.

Chez **Schumann,** de même que pour Liszt, il y a l'héritage de Beethoven, mais peut-être Schumann l'a-t-il spécialement assumé à travers les *Lieder* de Schubert. A cela s'ajoute l'influence des courants littéraires du romantisme allemand. Plus que jamais le piano devient le confident de l'auteur voire le traducteur de ce dédoublement de personnalité qui prend les noms de Florestan et d'Eusébius. Aussi, à part une variation spécialement décorative de son *Op. 1 (Variations sur le nom d'Abegg),* l'utilisation du piano est radicalement autre et s'oppose à toute virtuosité voyante : la cadence du *Concerto* de piano s'ouvre sur une polyphonie, ce qui est vraiment à l'opposé des traits brillants que l'on pourrait attendre. Beaucoup de recueils ou de pièces même brillantes comme la *Toccata,* se terminent dans le calme à l'image de certaines Sonates de Beethoven. L'exemple des octaves est encore plus frap-

pant : toujours dans le *Concerto,* les successions d'octaves ont une valeur expressive (il en est de même de l'idée mélodique du premier mouvement de la *Sonate Op. 11*), tandis que chez Liszt, spécialement dans les Concertos, il s'agissait de parties de bravoure. L'octave au contraire fait souvent partie intégrante de l'harmonie, car des relations d'octave surgissent à l'intérieur des accords comme pour en faire jaillir un sens caché. Il s'agit tellement d'intériorité qu'au milieu de l'*Humoresque* l'auteur écrit une ligne mélodique que l'on ne doit pas jouer, que l'exécutant doit avoir en pensée et projeter inconsciemment sur l'auditeur ; les recherches de sonorités sont très étudiées, elles se manifestent parfois par des croisements de main comme dans plusieurs pièces des *Kreisleriana,* ou encore par un essai figurant l'emploi des harmoniques (*Carnaval Op. 9,* entre le dernier accord de *Paganini* et la réexposition de la *Valse allemande*).

La pâte sonore que pétrit Schumann est à l'image de son monde intérieur tourmenté. Il y a souvent polyrythmie dans les parties intermédiaires alors que la coupe reste régulière, presque toujours de quatre en quatre mesures (avec rares exceptions). La polyrythmie peut tout envahir jusqu'à faire en sorte qu'on ait l'impression de se perdre (réexposition de la *Toccata*) à cause du déplacement des accents par rapport à la barre de mesure, ou encore parce que le rythme interne du développement n'est pas celui de la mesure à trois temps indiquée (dernier mouvement du *Concerto*).

Fréquemment une polyphonie à deux voix (ou plus) se dégage qui fait dialoguer le soprano et le ténor, ou encore l'alto et la basse. Souvent entre les deux s'insèrent des accompagnements de notes répétées ou de contre-temps plus ou moins haletants (cela peut venir de Schubert). Parfois se produisent des imitations ou des réponses un peu à la manière d'une fugue ; on en trouve dans toute son œuvre et jusque dans la pièce qui ouvre ses merveilleux *Chants de l'aube,* sa dernière œuvre pour piano. Même lorsque ces voix ne sont pas distinctes, elles exis-

tent à l'état potentiel et l'exergue de la *Phantasie* est révélateur : « Parmi tous les thèmes qui parcourent le monde, il y en a un qui se détache. » Le piano est le plus apte, dans l'écriture de Schumann, à recréer ce mouvement polyrythmique et polyphonique dans les parties intermédiaires que le compositeur sait faire sonner spécialement grâce à son admirable connaissance de l'instrument. Par moments, son piano est écrit comme un orchestre en réduction (certaines sections des *Études symphoniques,* de la *Phantasie,* des parties de piano dans la musique de chambre). Mais avant tout le piano de Schumann se caractérise par son homogénéité, les mains y sont le plus souvent rapprochées et elles parcourent les registres du clavier en restant parallèles. Le grave du médium semble le registre de prédilection. De temps à autre, les mains peuvent s'écarter et bondir en sauts, que ce soit dans le *Paganini* du *Carnaval* ou à la fin du deuxième mouvement de la *Phantasie,* mais l'homogénéité demeure. Sur le plan des indications portées sur la partition, la langue allemande l'emporte presque toujours sur l'italienne et pour la première fois apparaît *Schneller als möglich* (Aussi vite que possible) qu'on retrouvera chez Stockhausen.

A côté de Schumann on doit mentionner un homme aussi musicien que **Mendelssohn** qui a laissé avec ses *Variations sérieuses* de 1841 un bon exemple de ce qu'était le piano de son temps. Souvent d'ailleurs, il fait montre dans son écriture pianistique de la volubilité qu'il affectionne dans le traitement de la petite harmonie d'un orchestre symphonique et il demande presque toujours au pianiste une rapidité dans la lignée du *Mouvement perpétuel* de Weber. Schumann et lui se sont mutuellement influencés.

La deuxième moitié du siècle est principalement marquée par la forte personnalité de **Brahms** qui s'oppose à Liszt tant sur le plan de la pensée que sur celui de l'écriture. Ce qui frappe immédiatement l'oreille est la façon dont le compositeur prend possession de toute l'étendue du clavier : il y a occupation totale, c'est la transforma-

tion du piano en orchestre partout présent mais gardant toute sa sonorité de piano. Il y a influence conjuguée de Schumann et d'une œuvre comme *l'Op. 106* de Beethoven dont on retrouve la trace dès la *Sonate Op. 1.* Schumann d'ailleurs ne s'y est pas trompé qui prédisait à Brahms un avenir de symphoniste. Mais ce dernier ne se sentait pas encore mûr pour abandonner complètement le piano et le premier essai d'une symphonie est devenu le *Premier Concerto* piano et orchestre. Paradoxalement une œuvre de Brahms de musique de chambre ou d'orchestre n'est jamais loin d'une œuvre à quatre mains ou à deux pianos (le *Quintette* avec piano a comme jumeau une *Sonate* à deux pianos dont les notes sont identiques). L'occupation de tout le clavier à la fois se fait souvent par octaves ou accords placés simultanément (ou presque) dans plusieurs registres (*Troisième Sonate Op. 5* début du premier ou du troisième mouvement) ; l'écartement des mains, leur indépendance sont parmi les fondements de la technique du compositeur. En ce qui concerne chaque main prise individuellement, Brahms requiert beaucoup l'usage des doubles notes (surtout sixtes et tierces). Dans les *Variations sur un thème de Paganini,* le premier cahier commence par deux variations où prédominent les sixtes, le second par une variation caractérisée par les tierces. L'entrée du piano dans le *Premier Concerto,* essentiellement mélodique, se fait en tierces ou sixtes. Est-ce une conséquence de la polyrythmie de Schumann ? Parallèlement à l'occupation de l'espace pianistique, il y a occupation du temps par opposition de valeurs qui sont des nombres premiers entre eux. On connaissait l'opposition des 3 pour 2, c'est-à-dire de croches jouées en même temps que des triolets. Cela permettait chez les classiques de donner du mouvement à une phrase chantée en croches et accompagnée de triolets. Brahms pousse l'indépendance des doigts jusqu'à demander à la même main de jouer à la fois triolets et croches ou sextolets et doubles croches dès la *Troisième Sonate.* Allant plus loin il va obtenir entre les deux mains l'opposition de 3 contre 4 et même de 9 contre 4

(deuxième cahier des *Variations Paganini*). De plus il ne craint pas d'introduire de brusques changements de mesure *(Op. 1)*.

Au fur et à mesure que Brahms avance en âge, son piano, d'allure souvent conquérante dans ses premières œuvres, devient de plus en plus le piano-confident qui s'exprime dans les petites formes rassemblées dans les *Op. 116, 117, 118, 119* de 1892. Les recherches de sonorité et de timbre prennent le dessus et annoncent une nouvelle époque.

Le style pianistique de Brahms ne s'éteint pas avec lui, il se prolonge chez Max Reger (1873-1916) qui laisse de nombreuses œuvres pour le piano, en particulier des *Variations sur un thème de Bach* et un *Concerto* piano et orchestre. On le trouve chez d'autres néo-classiques, par exemple Hans Pfitzner (1869-1949), qui prennent Reger comme symbole de la lutte contre Wagner et plus tard contre la nouvelle école de Vienne. Il ne faut pas oublier que les premières pièces de piano, que Schönberg ne publia pas de son vivant, se réclament du piano de Brahms.

III. — **Le piano des professeurs**

Un phénomène nouveau apparaît au début du XIX^e^ siècle, lié à la fois à l'extension des possibilités de l'instrument et à l'augmentation notoire du nombre des pianos et des pianistes : celui de la recherche d'une pédagogie.

Le premier à s'en préoccuper aurait été Muzio Clementi (1752-1832) qui, en Angleterre, publie dès 1801 une *Introduction to the art* traduite aussitôt en français sous le titre de *Introduction à l'art de toucher le piano forte* (1802) ; on connaît mieux son *Gradus ad Parnassum* (1819-1820).

Après lui, il semble que tout compositeur qui était en même temps instrumentiste (cela se vérifie par exemple pour un violoniste comme Paganini) se soit senti l'obligation de composer outre ses Opéras, Symphonies, Concertos, Sonates, un ou plusieurs cahiers d'Études ; souvent des noms qui seraient tombés dans l'oubli en tant que

compositeurs restent présents à la mémoire à cause de leurs Études.

Il faut d'abord distinguer entre l'Étude qui est un morceau consacré au travail d'une seule difficulté technique et l'Exercice consistant à répéter cette même difficulté en dehors d'une préoccupation compositionnelle. Lorsqu'un virtuose destine une Étude à être jouée en concert, pour faire montre de sa virtuosité, il l'intitule « Étude de concert ». Au départ, ces définitions n'étaient pas aussi précises, comme le montrent les exemples choisis. Deux noms vont permettre de voir plus clair.

Johann Baptist Cramer (1771-1858) appartient à une famille de musiciens allemands, il est à peu près le contemporain de Beethoven dont il devient l'ami. Élève de Clementi, il est spécialement admiré pour sa technique pianistique. Compositeur prolixe, il ne survit que par ses œuvres pédagogiques : Études, Pièces caractéristiques. Voici un des titres : *Études pour le piano forte en 42 exercices dans les différents tons, calculés pour faciliter le progrès de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument à fond.* Les idées de Cramer sont le fruit de l'influence de Clementi. Il est dit que Beethoven recommandait l'étude de Cramer comme introduction à ses premières sonates.

Plus jeune est **Karl Czerny** (1791-1857), élève de Beethoven et de Hummel, élève puis ami de Clementi. Si l'on consulte la liste de ses œuvres, on constate que Czerny s'attaque aux problèmes techniques tant sous la forme d'études que sous celle d'exercices. Il s'adresse à tous les niveaux et à tous les âges depuis le *Guide des mères de famille, petite mélodie très facile pour les enfants, terminée par une suite de petits airs doigtés avec soin* jusqu'à *L'École du virtuose* dont chaque exercice est divisé en parties enchaînées, chaque partie devant être répétée 20 ou 30 fois. *L'Op. 500* est une méthode complète théorique et pratique divisée en quatre parties. L'une d'entre elles se réfère explicitement à la manière de jouer les compositeurs de son temps : *De l'exécution des œuvres de Thalberg, Chopin et Liszt* ; mais le centre en est *De l'exécution*

des œuvres de Beethoven pour piano. Ceci manifeste une préoccupation de partir de difficultés existantes pour en faire des Études. A ce propos, il est amusant de comparer l'exercice de *L'École du virtuose* concernant le chromatisme des doigts 3, 4, 5, avec l'*Étude* de Chopin *Op. 10 n° 2* qui lui a servi de prétexte.

La pédagogie s'intéresse d'abord à tout ce qui touche aux doigts. Sur un plan général, on peut dire que le problème central est celui de leur indépendance à l'intérieur des mains (ce que Czerny appelle *L'Art de délier les doigts*). A cela s'ajoute le parcours en tous sens de toute l'étendue du clavier avec cet apprentissage du jeu perlé déjà signalé. Puis se posent toutes les difficultés liées à ce doigt de forme différente qu'est le pouce. Vient ensuite, même si elle n'est qu'effleurée chez Czerny, la question du *legato* qui semble aller contre la nature de cet instrument discontinu qu'est le piano. Il faut en effet enseigner ce *cantabile,* cet *espressivo* que réclame le style de l'époque. Les professeurs semblent de plus spécialement préoccupés de donner une grande aisance à la main gauche ; le plus souvent, une étude comprend des passages consacrés à cette dernière, mais comme il y en a moins que pour la main droite, des cahiers spéciaux lui sont dédiés.

Parmi les pédagogues, certains ne s'intéressent qu'aux doigts, le reste du corps restant immobile (il est vrai que la technique beethovenienne a quand même fait tomber le principe des coudes au corps). Kalkbrenner (1788-1849) fut le représentant le plus illustre de cette pédagogie. L'apprenti virtuose pour travailler devait s'aider d'un guide-main. Saint-Saëns qui y fut soumis raconte dans ses souvenirs d'enfance (*Revue musicale,* 15 mars 1912, citée par Ganche dans son *Chopin*) : « C'était une barre fixée en avant du clavier, sur laquelle reposait l'avant-bras, de façon à supprimer toute autre action musculaire que celle de la main. » Outre cet appareil, il y avait le chiroplaste de Logier, le dactylion de Henry Herz. Mais la pédagogie est tributaire des pianos tels qu'ils existent. Les disciples de Mozart (Hummel par exemple) pensent à un piano de

mécanisme viennois caractérisé par une extrême facilité de jeu mais aussi par un manque de puissance. En revanche, le piano de mécanisme anglais (et on sait que Beethoven a reçu un grand Broadwood) a la puissance comme signe distinctif. L'enfoncement y requiert plus de force ; l'agilité de Liszt et Thalberg n'est rendue possible que grâce à l'instrument à double échappement d'Erard apparu en 1822 (voir p. 31).

La pédagogie du piano s'engage dans deux directions : celle de la prise de possession d'un clavier de plus en plus étendu, ce qui suppose les déplacements les plus rapides possible pour sembler être dans tous les registres en même temps : et aussi celle d'une lutte contre l'alourdissement inévitable de la touche, pour conserver, en dépit des forces à exercer, le maximum de rapidité et de souplesse. Là se trouvent les raisons impératives qui font petit à petit entrer en jeu non plus seulement le doigt, mais la main, l'avant-bras puis le bras et même le reste du corps. Il y a donc des liens étroits entre l'amélioration de l'instrument, sa pratique et l'écriture des œuvres, qu'elles soient musique pure ou musique d'apprentissage. Instinctivement, Liszt, qui fut aussi un grand pédagogue, s'engagea dans la voie qui est la plus empruntée de nos jours : faire en sorte que tout le corps agisse : doigts, bras, épaules deviennent des instruments de transmission de muscles travaillant dans le dos du pianiste ou dans son abdomen.

Au cours du XIX^e siècle, les publications d'Études se multiplient. Il faut citer, sans être complet, Hummel (1778-1837) avec son *École du piano* (1824) ; Kalkbrenner avec sa *Méthode pour apprendre le piano avec l'aide du guide-mains* (Paris, 1830) ; Henri Bertini (1798-1876), auteur d'une méthode complète et progressive du piano.

Moscheles (1794-1870), qui avait fait pour Beethoven la transcription pour piano de Fidelio, publia en collaboration avec le musicologue belge Fétis une *Méthode des méthodes* (1841) pour laquelle Chopin et Liszt ont écrit quelques Études.

On doit à Thalberg *12 Études* et l'invention d'un doigté pour le trille qui oppose au pouce alternativement le deuxième et le troisième doigt. Il y a aussi Stephen Heller (1813-1888) qui publia ses *Études* à Paris où il enseigna et pour terminer Charles Alkan (1813-1888), auteur d'Études ou de morceaux apparentés à des Études de concert comme *Le Vent* utilisant systématiquement les gammes chromatiques et A. P. F. Boëly (1785-1858) auteur d'Études, Caprices, Sonates, Suites.

Lorsque de grands compositeurs se mettent à écrire des Études, le côté didactique se fait tout de suite oublier. Peu importe que dans les *Études* de Chopin (*Op. 10,* 1833 ; *Op. 25,* 1836) chaque Étude soit consacrée à une difficulté particulière, chromatisme, tierces, sixtes, octaves, etc., on ne retient que l'ensemble et c'est tout le cahier qui forme bloc comme s'il s'agissait d'un recueil de variations.

Cela est vrai (peut-être à un degré moindre) pour Liszt dans ses *Études d'exécution transcendante d'après Paganini* (1840). Surtout Liszt s'affirme un grand musicien romantique dans la version définitive des *12 Études d'exécution transcendante* (1852) sans oublier ses *Études de Concert.*

Brahms s'intéresse aussi à la technique. Ses Études dénotent des préoccupations bien déterminées, par exemple celles des doubles notes ; ainsi il transforme la main droite de l'*Étude* de Chopin *Op. 25 nº 2* en y ajoutant des sixtes ou des tierces (ceci fut publié en 1869). Il se penche aussi sur la main gauche et cela l'amène à transcrire le *Rondo (Perpetuum mobile)* de Weber en inversant main gauche et main droite (1869). De même il confie la *Chaconne* de Bach à la seule main gauche et il ajoute une seconde voix au *presto* de la *Partita en* sol *mineur* pour violon seul de Bach sous deux formes différentes.

A la fin du XIXe siècle, les Études semblent proliférer de plus en plus, que ce soient les Études de concert de Saint-Saëns dans le sillage de Liszt ou celles d'Anton Rubinstein (1829-1894) dans celui de Chopin. Plus récentes mais excellentes pour développer le mécanisme de Chopin sont

celles de Moskowsky (1854-1925), et celles de Lyapounov (1854-1924) plus proches de la technique de Liszt.

Mais la tradition des Études où la musique prime la technique se poursuit. Scriabine écrit beaucoup d'Études (spécialement *Op. 8* et *Op 42* dans la période où il subit l'influence de Chopin et c'est curieusement dans ses *4 Études Op. 7* (1908) que Strawinsky s'approche le plus de Scriabine. Le pianiste extraordinaire qu'était Serge Rachmaninov (1873-1943) publie deux recueils d'*Études-Tableaux* où se retrouve le style de ses concertos. Mais l'un des chefs-d'œuvre de ce style est constitué par les *Études* de Debussy où le compositeur suit un schéma d'apparence technique (*Pour les cinq doigts, Pour les tierces...* et aussi *Pour les sonorités opposées,* première Étude sur le timbre de l'instrument) ; il en tire des pièces qui font oublier qu'il s'agit de technique. J'aurai l'occasion de revenir sur le genre Études à propos de la musique du XX^e^ siècle.

Les Exercices, à la même époque, se sont multipliés grâce à Stamaty, élève de Kalkbrenner, Pischna, et plus récemment Isidore Philipp (1863-1958), professeur de piano d'origine hongroise à qui l'on doit nombre d'ouvrages didactiques.

Les *51 Exercices* de Brahms (1893) montrent qu'il a voulu rationaliser l'étude des principales difficultés de ses œuvres. Il reprend l'idée de Cramer de ne pas travailler tout en *ut* majeur. L'ouvrage commence par l'approfondissement de la polyrythmie : mélange de triolets et de doubles croches avec extension au 5 pour 4, 6 pour 7. Il s'agit ensuite de doubles notes, d'octaves brisées, chromatisme, arpèges, extension et égalité des doigts, trilles, doigtés de substitution, passage du pouce après le cinquième doigt, etc.

Au début du XX^e^ siècle, un pianiste comme Alfred Cortot (1877-1962) essaie de repenser la technique en raisonnant sur les difficultés de base qu'un pianiste est appelé à rencontrer et ses Exercices, *Principes rationnels de la technique pianistique* (1928), sont un complément de ses éditions de tra-

vail sur Chopin et Schumann. II n'est plus apparu récemment de notables cahiers d'Exercices et il faut peut-être s'interroger sur les raisons de cette disparition.

Une remarque s'impose : la réflexion sur la technique du piano à partir de la physiologie est une recherche récente. Les premiers titres datent de 1885 : *Die Lehre des einheitlicher Kunstmittels beim Klavierspiel* (L'apprentissage du piano autour d'un seul principe) de Clark Steiniger, mais les travaux les plus connus en France sont ceux de Marie Jaëll, amie de Franck, de Saint-Saëns et surtout de Liszt dont elle fut la secrétaire. Il a fallu plus d'un siècle pour que soit recherché le lien entre le jeu du pianiste, l'anatomie et la physiologie de son corps. Ces découvertes arrivent souvent à remettre en question l'utilisation ou même l'utilité des Exercices ; à leur place paraissent maintenant des ouvrages de réflexion sur la manière de jouer du piano que ce soit de Leimer-Gieseking ou de Neuhaus.

Au fond la pédagogie du piano ne semble pas encore constituée en véritable science disposant de laboratoires. Pour des raisons économiques, on n'a pas encore tiré parti rationnellement des possibilités d'utilisation des caméras qui par exemple décèleraient mieux les défauts des élèves.

IV. — **Le piano à tout faire**

Si l'on examine la littérature pianistique qui a cours au moment où romantisme et virtuosité semblent liés, on s'aperçoit que les pièces les plus demandées par le public sont celles qui s'inspirent des opéras à la mode : soit des arrangements d'airs (Thalberg, *L'art du chant appliqué au piano,* déjà cité), soit des variations sur ces airs (Beethoven n'en avait-il pas donné l'exemple ?), et aussi d'innombrables morceaux portant des titres divers, en particulier *Fantaisies.*

On peut spécialement citer de Liszt en 1841 une *Réminiscence de Don Juan* ainsi que 15 œuvres qui ont Wagner

pour prétexte, que ce soit une *Fantaisie sur les motifs de Rienzi* (1860) ou une transcription admirablement réussie de *Isolde's Liebestod* (1867, révision 1874). Mais Liszt, dans son « impérialisme », ne se contente pas de ramener les opéras au piano : ce sont aussi les symphonies qui sont transcrites ; la *Symphonie fantastique* de Berlioz l'est en 1833, puis ce sont celles de Beethoven. Sa « boulimie » ne semble pas avoir de limites, elle s'étend à Bach *(Prélude* et *Fugue pour orgue en* la *mineur),* même à Schubert pour certains *Lieder.* Son exemple est très suivi en attendant qu'au début du XX^e^ siècle la tendance se renverse et qu'on transcrive pour orchestre des œuvres de piano. Mais à cette époque, il semble donc que l'on veuille tout ramener au piano comme si, seul, cet instrument était capable de rendre compte de toute la musique occidentale de l'époque. Ceci coïncide avec la multiplication des pianos et des pianistes, phénomène lié à la montée de la bourgeoisie en tant que classe sociale.

En effet, au XVIII^e^ siècle, la musique savante se faisait dans les cours princières ou chez les aristocrates très fortunés. En faisant l'éducation musicale de leurs enfants, les membres de la bourgeoisie leur donnent accès aux valeurs culturelles des anciennes classes dominantes ; le rôle d'instrument à tout faire que commence à jouer le piano le fait ainsi entrer dans le monde bourgeois : spécialement chez les jeunes filles, l'apprentissage du piano devient un complément obligé de toute « bonne éducation », il suffit de se reporter à Balzac. Ce n'est possible que parce que le nombre des pianos peut croître sans limite, que sa fabrication n'est plus artisanale comme l'était celle du clavecin, et qu'elle s'insère dans le courant de la révolution industrielle. Ce processus commence en effet en Angleterre au début du siècle et devient général après 1850. De plus, l'apparition du piano droit, d'un prix plus abordable, permet la multiplication des instruments et des instrumentistes chez les particuliers appartenant aux classes sociales qui s'enrichissent. Le piano, parce qu'il se suffit à lui-même mieux que les autres instruments, devient assez

rapidement l'instrument privilégié de l'amateur, recruté toujours, semble-t-il, dans les mêmes couches sociales. Cet amateur ressent le besoin d'œuvres différentes de celles destinées à l'exécution publique, morceaux plus faciles non seulement sur le plan de la technique, mais aussi sur celui de la forme. La littérature pianistique va s'en ressentir. Même si Beethoven dans ses Sonates semblait indifférent à la technique de ceux qui les jouaient, il avait néanmoins composé des petites pièces plus accessibles : *Écossaises, Bagatelles.* Maintenant, les petites formes se multiplient destinées à ces amateurs ; une partie de la production de Chopin *(Valses, Mazurkas, Nocturnes)* y est consacrée et les dédicaces des pièces en font foi. On écrit des morceaux de « salon » (comme Liszt en 1840). Plus tard, ce seront des « Études de concert », plus faciles que celles de Liszt (Saint-Saëns, Pierné), en fait toujours des œuvres de salon. Les premières œuvres de Fauré ou de Debussy n'échappent pas à ce genre. Sur un autre plan, cette prolifération des pianistes permet par le jeu à quatre mains d'explorer un répertoire auquel on n'aurait pas accès directement. Dans une province reculée, il est probable que l'on ne pourra entendre une symphonie de Beethoven : mais deux pianistes médiocres en s'associant à quatre mains peuvent avoir une assez bonne idée de telles œuvres ; d'où la multiplication des transcriptions des symphonies ou des quatuors de Beethoven (spécialement dans l'édition Peters)... L'arrangement peut aussi se faire toujours à quatre mains mais sur deux pianos, ce qui permet le travail des concertos piano et orchestre, l'un des pianos jouant la réduction de l'orchestre. Beaucoup de compositeurs ont eux-mêmes fait de telles transcriptions, y compris Stravinsky pour *Le Sacre du printemps.* Dans un but pédagogique, Schönberg et ses élèves ont réalisé des transcriptions où le piano jouait un grand rôle, pour faire connaître au public viennois de 1920 des œuvres conçues pour des formations importantes. Mais en généralisant ce problème de l'arrangement, on peut voir aussi bien dans les salons de thé que

dans les brasseries de petites formations musicales comportant obligatoirement un piano et donnant une petite idée d'une partie du répertoire musical. D'une façon caricaturale, le piano arrive à remplacer les instruments manquants dans des petits ensembles voulant jouer des œuvres qui ne sont pas faites pour eux. Cela a pu se passer dans des orchestres d'amateurs, mais aussi dans les premiers orchestres des radios des années 30, du moins en France. On en trouve trace dans l'orchestre qui a enregistré la musique du film *L'Age d'or* (1930) de Buñuel : un piano est là pour boucher les trous ! Cette époque semble heureusement révolue.

Chapitre III

PIANO ET MUSIQUE DE CHAMBRE. PIANO ET ORCHESTRE

Dans ce chapitre, il ne s'agit plus d'examiner l'écriture du piano mais plutôt de rechercher les changements qui se produisent lorsque le pianiste ou le piano ne sont plus seuls en ligne de compte.

I. — Piano avec deux pianistes

Au fur et à mesure que l'ambitus du clavier s'agrandit, il peut être tentant de jouer à deux sur le même clavier. Cela ne devient possible qu'à la fin de la vie de Mozart et explique pourquoi de telles œuvres sont tardives dans sa production.

Les difficultés de ce genre qu'on appelle le « quatre mains » sont de deux sortes.

La première est la gêne que peuvent se donner dans le médium de l'instrument les mains opposées des deux pianistes. Comme souvent, ce qui est gêne peut devenir enrichissement et le croisement de ces deux mains, tablant sur le fait que leurs sonorités sont différentes, amène des équilibres sonores très intéressants. Un tableau de Della Croce (1781) représentant la famille Mozart fait déjà se croiser les mains de Wolfgang et de sa sœur, et Beethoven refait la transcription de la *Grande Fugue* déjà commencée par un autre, parce que les croisements ne lui plaisent pas. Plus près de nous Debussy tire de cet effet des sonorités prodigieuses dans les *Épigraphes antiques.*

La deuxième difficulté qui ne peut être résolue que par les pianistes eux-mêmes provient de la surcharge de sonorité demandée à l'instrument : on notera donc que le compositeur en général n'abuse pas des paquets d'accords spécialement dans le grave.

Mozart et Schubert s'intéressent particulièrement au genre. La *Fantaisie en* fa *mineur* D 940 de Schubert, écrite à la fin de sa vie, est un des sommets de la musique, sachant tirer du piano des ressources comparables à celles de l'orchestre tout en lui conservant son autonomie. Puis la littérature du piano à quatre mains est envahie par les transcriptions, ce qui semble dévaloriser les œuvres originales. Il faut pourtant signaler : *Jeux d'enfants* de Bizet, les *Danses hongroises* de Brahms, *Dolly* de Fauré, *Ma mère l'Oye* de Ravel dans sa version originale et finalement les *Épigraphes antiques* de Debussy.

II. — Piano et autre(s) piano(s)

Deux pianistes peuvent s'asseoir aussi devant deux instruments différents. La difficulté d'avoir deux pianos équivalents explique facilement la rareté de telles œuvres dont on trouve quelques exemples dans Mozart *(Sonate en* ré *majeur, Fugue en* ut *mineur),* Liszt et Schumann. Ici, rien n'est changé dans le jeu de l'instrument mais *En blanc et noir* de Debussy joue la difficulté en réalisant des unissons entre les deux pianistes. Il faut mentionner pour son intérêt historique et non musical la frénésie de l'époque 1830 pour faire apparaître des virtuoses sur la même scène. Ainsi Éd. Ganche, dans son *Chopin,* cite le programme du 15 janvier 1832 où fut jouée, « dans les salons de MM. Pleyel, 9, rue Cadet, une *Grande Polonaise* précédée d'une Introduction et d'une Marche, composée pour six pianos par M. Kalkbrenner et exécutée par MM. Kalkbrenner, Mendelssohn-Bartholdy, Hiller, Osborne, Sowinski et Chopin ».

III. — **Piano et autres instruments**

Dans ses rapports avec l'orchestre de Haydn ou de Mozart, le piano, plus distinct et plus puissant que le clavecin, ne peut plus opérer sa fusion avec les autres timbres : la forme Concerto était donc la seule possible. Les relations entre le piano et l'orchestre peuvent y revêtir les aspects suivants : le piano est seul (dans la cadence), l'orchestre est seul (c'est le *tutti*), l'orchestre accompagne le piano, le piano accompagne ou brode sur l'orchestre, piano et orchestre dialoguent comme s'il s'agissait de musique de chambre. Dans ces trois derniers cas, le mariage du piano et de l'orchestre au cours de son évolution fut parfaitement réussi. Si le piano doit se détacher sur fond d'orchestre, on a l'impression que les instruments d'accompagnement (souvent les cordes) renforcent certains harmoniques du piano et que l'instrument sonne beaucoup mieux : cela est très perceptible chez Mozart et aussi chez Chopin. Dans Mozart, les dialogues entre piano et instruments, spécialement les vents, sont particulièrement heureux. On a d'ailleurs l'impression que l'imagination du compositeur est excitée par la richesse des oppositions mises à sa disposition et la supériorité des concertos de Mozart sur ses œuvres de piano seul est indéniable. De plus, comme il s'agit de mettre en valeur le soliste, les concertos constituent souvent un baromètre de la virtuosité à une époque donnée, spécialement dans la cadence, partie théoriquement laissée à la libre improvisation du soliste mais assez vite écrite en entier par le compositeur lui-même.

Le passage le plus important du concerto est probablement l'entrée du soliste. Si l'on se souvient de l'influence de l'opéra sur toute la musique de Mozart, on peut estimer que le personnage principal du concerto est le pianiste lui-même. Il s'agit déjà, avant que l'on ne parle de romantisme, de l'introduction du « je » dans la musique.

Dans la forme la plus conventionnelle (la théorie du concerto n'a pu être faite qu'après coup), le soliste se fait

attendre. Mais dès son Concerto *Jeunehomme* K 271, Mozart avait fait immédiatement répondre le piano à la phrase interrogative de l'orchestre, tout en ménageant, après un *tutti,* une nouvelle entrée à son soliste. Beethoven de même fait exposer par le piano, tout seul, en douceur, le thème de son *Quatrième Concerto* et l'orchestre peut ensuite développer. Dans le *Cinquième,* la cadence de virtuosité, supprimée là où on l'attend, se trouve découpée en trois parties et reportée au début de l'œuvre.

Cette hâte de voir entrer le piano finit par agir sur la longueur de l'exposition du *tutti.* Les plus longs se trouvent dans les premiers concertos de Beethoven ou le *Premier Concerto* de Brahms. Schumann le réduit à la seule exposition du thème principal, le reste étant éliminé. L'introduction de la forme cyclique par Liszt dans ses deux concertos porte un coup fatal à une forme bien déterminée du concerto.

Dans le traitement du piano par rapport à l'orchestre se font jour deux tendances bien distinctes qui néanmoins peuvent cohabiter.

La première est celle de l'extension de la virtuosité et, avec le maniement des octaves et des successions d'accords (il faut faire spécialement référence à Liszt), se développent des prétentions de puissance. Le concerto (et pas seulement celui de piano) apparaît comme une lutte entre l'instrument et l'orchestre comme si l'orchestre représentait la société et le soliste la figure de l'artiste. L'idéologie romantique rejaillit sur l'œuvre musicale ; l'artiste est la victime de la société, mais il en est le phare et il doit lutter désespérément ; l'œuvre musicale est souvent plus optimiste que l'œuvre littéraire : elle ne se termine pas par le suicide de Werther, mais plutôt par des traits brillants, où scintillent les octaves, souvent dans une tonalité majeure. Parmi les réussites indéniables, après les deux *Concertos* de Liszt et sa *Danse macabre,* il faut citer le *Premier Concerto* de Tchaïkowsky, les *Deuxième* et *Troisième* de Rachmaninov ainsi que ses *Variations sur un thème de Paganini.* L'autre direction qui en est tout le contraire

veut l'intégration du piano à l'orchestre. C'est celle qu'a suivie Schumann dans son *Concerto* ou dans son *Konzertstück* ; on la trouve chez Brahms surtout dans son *Deuxième Concerto*. A cette famille se rattachent des œuvres aussi différentes que les *Variations symphoniques* de Franck, la *Burlesque* de Richard Strauss, le *Concerto* de Reger et plus près de nous le *Concerto* néo-romantique (1923) du grand adversaire de Berg, Pfitzner.

En extension du concerto piano et orchestre, dans la lignée des concertos pour plusieurs violons ou pour plusieurs clavecins, on peut noter l'existence de concertos pour deux ou trois pianos (Mozart), et du *Triple Concerto* de Beethoven. Curieusement, en dehors d'un *Concerto* piano, violon et orchestre de Mendelssohn, le XIX^e^ ne persévère pas dans cette voie.

Dans la musique de chambre instrumentale, le piano supplante facilement le clavecin et devient aussitôt le partenaire fondamental. Dans l'intitulé des œuvres, le piano est en tête : les trios sont pour piano, violon et violoncelle, même les Sonates de *l'Op. 5* de Beethoven sont encore pour « pianoforte avec violoncelle obligé ». Cette attitude dominatrice du piano explique que le compositeur lui donne en général un style de soliste de concerto. Ainsi se présente le *Quintette* de Mozart piano et vents. Pourtant il y a évolution dans le rapport entre les instruments dans le cas de ses Sonates piano et violon. La tendance va vers un équilibre entre les deux instruments. Dans le cas de la *Sonate* K 526, l'une des plus polyphoniques de la série, les deux premiers mouvements font la preuve d'une parfaite égalité entre piano et violon et il faut noter au passage les beaux unissons du mouvement lent ; au contraire, dans le *finale*, le piano retrouve le style du concerto et la partie violon n'est que secondaire.

Beethoven publie comme *Op. 1* un recueil de trois Trios : il y utilise d'emblée toutes les possibilités de ce groupe d'instruments privilégiés : en effet, plus que dans la sonate, il y a équilibre entre le piano et les cordes. Par moments, le piano peut y déployer la virtuosité du

concerto ou bien les cordes peuvent dialoguer sur fond de piano ; certains doublages piano et cordes transforment la sonorité de l'ensemble ; il en est de même des mélanges des *pizzicati* avec le piano. Un détail symptomatique est fourni par le fait que, pour transformer en 1817 le *Trio Op. 1 nº 3* en ensemble à cordes, Beethoven fait appel à un quintette comprenant deux violons, deux altos et le violoncelle, ce qui marque bien la place du piano au centre du registre.

Une évolution se fait ensuite dans le sens de la fusion du piano au sein de l'ensemble instrumental. L'équilibre est réalisé dans les Trios de *l'Op. 70* ou dans le *Trio à l'Archiduc.*

Une même évolution se produit dans le cas des sonates avec violon ou violoncelle. Au début, comme dans les trios de même époque, le piano est véritablement le meneur de jeu. Au contraire dans la *Sonate à Kreutzer* comme dans la *Sonate Op. 69,* violon ou violoncelle exposent seuls le thème principal. Dans les dernières Sonates, on atteint un équilibre parfait symbolisé par la fugue de la *Sonate Op. 102 nº 2,* à trois voix souvent matérialisées par l'instrument à cordes et les deux mains du pianiste.

Le genre « musique de chambre avec piano » continue à offrir des œuvres au cours du XIXe siècle. Il est à noter que Schubert, dans ses deux Trios et son Quintette *La Truite,* traite souvent le piano en instrument monodique, employant les deux mains à l'octave pour n'énoncer qu'une voix toujours placée dans l'aigu. Les Quintettes de Schumann et de Brahms trouvent une conception plus orchestrale où le piano s'intègre à l'ensemble des cordes.

A mesure que l'on avance dans l'évolution de la sonate avec piano, l'autre instrument a tendance à prendre de plus en plus le pas sur le piano, si bien que l'on arrive à un renversement de l'intitulé qui devient par exemple « violon et piano » lorsque la *Première Sonate* de Fauré est publiée.

IV. — **Piano et voix**

Beethoven le premier a créé le cycle chant et piano, composé de plusieurs pièces articulées les unes aux autres. Le plus important est celui dédié *A la bien-aimée lointaine Op. 98* qui influence assez Schumann pour lui suggérer un thème fondamental de sa *Phantasie.* Mais, dans le domaine du *Lied,* l'apport inestimable est vraiment celui de Schubert, spécialement en raison de l'utilisation du piano. Non pas que l'instrument soit traité d'une façon différente des autres œuvres (là aussi l'héritage vient de Beethoven), mais parce que se manifeste vraiment son rôle psychologique seulement esquissé dans les *Lieder* de Beethoven. Le piano peut expliciter la partie vocale : à l'inverse, il donne seulement des répliques. Mais en général il fournit le cadre intérieur qui dégage le sens du poème : ainsi en est-il de l'utilisation des registres graves dans les six *Lieder* du *Schwanengesang* D 957 écrits sur des poèmes de Heinrich Heine. Tout au contraire, il arrive que le piano change d'un seul coup l'éclairage du poème par ce procédé tellement schubertien qu'est le passage du mineur au majeur (dernière strophe de *Gute Nacht* dans les *Winterreise* D 911).

Ce caractère intime du piano continue à être exploité chez Schumann : que l'on songe au long postlude du piano qui termine les *Dichterliebe* (Les Amours du poète) et qui, *a posteriori,* parce qu'il reprend et développe la fin de l'un des chants précédents une tierce mineure plus haut, éclaire différemment tout ce qui a été entendu jusqu'alors.

Ce rôle du piano, à des nuances près, est le même chez le Brahms des *Magelone-Romanzen,* le Wagner des *Wesendonck-Lieder,* le Hugo Wolf (1860-1903) du *Spanisches Liederbuch,* en continuant jusqu'à Schönberg et Berg. Il s'agit non pas de virtuosité, mais de qualités de toucher, de sensibilité, d'intériorité. Parfois, pour introduire quelque variété, Schubert a ajouté au clavier un cor dans *Auf dem Strome* (Sur le fleuve) D 943 ou une clari-

nette dans *Der Hirt auf dem Felsen* (Le Pâtre sur le rocher) D 965. Un équilibre prodigieux est atteint par Brahms entre un quatuor vocal et un piano à quatre mains dans ses *Liebeslieder-Walzer* (Chants d'amour en forme de valses) *Op. 52 et 65.*

Au terme de cette étude de la musique de chambre avec piano, il faut remarquer que chaque compositeur, tout en conservant son style propre, allège souvent la partie de piano de tout ce qui pourrait rompre l'équilibre avec les instruments ou la voix. Si au départ le piano semble vraiment l'instrument conducteur, on tend de plus en plus à l'équilibre et à l'égalité.

V. — L'accompagnement

Il existe pourtant une tout autre tendance de la musique vocale et instrumentale, celle où le piano n'a qu'un rôle secondaire. Elle apparaît d'abord avec la voix, que ce soit dans la « romance » issue de la fin du XVIII[e] siècle, en pleine expansion au début du XIX[e], ou, d'une façon un peu plus élaborée, dans la « mélodie française » de la fin du XIX[e] siècle qui a subi l'influence du *Lied* allemand. Cet accompagnement est en général (mais il y a heureusement des exceptions) très simple, se contentant de développer en arpèges le soubassement harmonique de la ligne mélodique. Le phénomène est le même dans la musique instrumentale, il est spécialement décelable dans le domaine du violon, peut-être à cause de l'influence de violonistes virtuoses continuateurs de Paganini. Les accompagnements de ce type n'ont guère d'intérêt pianistique. Cette littérature, florissante jusqu'en 1914, semble perdre de son importance depuis lors.

Dans les faits se trouve inscrite une différenciation très nette entre les parties de piano de musique de chambre (souvent appelées Sonates) et celles d'accompagnement. Ceci amène, sociologiquement, une distinction entre les pianistes qui « font de la Sonate » et les pianistes accom-

pagnateurs, spécialement pour le chant. Le terme accompagnateur se trouve alors avoir parfois une connotation péjorative ; pourtant le pianiste est souvent plus cultivé musicalement que son partenaire chanteur ou instrumentiste. En France, aux Conservatoires de Paris et de Lyon, une classe d'accompagnement a tendu à élever encore le niveau de cette fonction.

Chapitre IV

DE LA FIN DU XIX[e] SIÈCLE A 1945

I. — L'École française de piano

Œuvres de référence

CÉSAR FRANCK (1822-1890) :

Prélude, choral et fugue, Prélude, aria et finale, Sonate piano et violon, Quintette avec piano, *Variations symphoniques* piano et orchestre.

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921) :

Variations sur un thème de Beethoven (2 pianos). 5 *Concertos* piano et orchestre (deuxième et quatrième). *Carnaval des animaux,* deux pianos et petit ensemble.

EMMANUEL CHABRIER (1841-1894) :

10 Pièces pittoresques, Bourrée fantasque.

GABRIEL FAURÉ (1845-1924) :

7 Impromptus, 12 Barcarolles, 13 Nocturnes, 4 Valses-caprice (on voit ici l'influence de Chopin sur le choix des formes). Thème et variations.

2 Sonates violon et piano, 2 Sonates violoncelle et piano, 2 Quatuors avec piano, 2 Quintettes avec piano.

La Bonne Chanson, La Chanson d'Ève, L'Horizon chimérique... chant et piano.

Ballade et Fantaisie piano et orchestre.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918) :

Estampes *(Pagodes, La Soirée dans Grenade, Jardins sous la pluie), Masques, L'Isle joyeuse,* Images première série *(Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement),* deuxième série *(Cloches à travers les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fut, Poissons d'or),* Préludes (1[er] et

2e livres), Études (1er et 2e livres), *6 Épigraphes antiques* (4 mains), *En blanc et noir* (2 pianos), Sonate violoncelle et piano, Sonate violon et piano.

On voit d'après les titres les origines composites de la musique de Debussy, appel à l'archaïsme, aux musiques préclassiques, à l'Espagne, à l'Extrême-Orient, à la poésie, à ce qui est visuel...

PAUL DUKAS (1865-1933) :
Sonate (1900), *Variations, interlude et final sur un thème de Rameau* (1903).

ALBERT ROUSSEL (1869-1937) :
Sonatine *Op. 16,* Concerto piano et orchestre *Op. 34.*

MAURICE RAVEL (1875-1937) :
Jeux d'eau, Sonatine, *Miroirs (Noctuelles, Oiseaux tristes, Une barque sur l'Océan, Alborada del gracioso, La Vallée des cloches), Gaspard de la nuit (Ondine, Le Gibet, Scarbo), Valses nobles et sentimentales, Tombeau de Couperin.*
Ma mère l'Oye (4 mains), Sonate violon et piano, Trio piano, violon et violoncelle, 3 poèmes de Mallarmé (chant, piano, petit ensemble), *Chansons madécasses* (chant, piano, flûte, violoncelle).
2 Concertos (le second en *ré* pour la main gauche seule).

De l'histoire de l'écriture du piano, des origines à la mort de Brahms, ressort le fait d'une prédominance de la culture germanique ; même Chopin en présente des traces. Pourtant à la fin du siècle il y a déplacement du centre de gravité de la création musicale, centre qui semble s'établir à Paris tout en n'abandonnant pas complètement Vienne ou Berlin. Jusqu'alors, les meilleurs musiciens français s'étaient peu intéressés au piano sauf peut-être dans son rôle d'accompagnateur. Il faut laisser tomber dans l'oubli toute une littérature de salon (par exemple les pièces pour piano solo de Saint-Saëns). Seule a peut-être surnagé la Sonate *« Les Ages de la vie »* (1847) où Charles Alkan manifeste des idées originales. Pourtant, une véritable école française de piano va se révéler, aiguillonnée par la réaction nationaliste qui suit la défaite

française lors de la guerre franco-prussienne de 1870. Il y a un essai de trouver une voie nouvelle bien que la fascination du germanisme demeure. Ainsi donc, l'influence des compositeurs cités aux chapitres précédents reste importante. Un Fauré prend son bien pianistique chez Chopin et chez Schumann, et il est symptomatique qu'il veuille montrer à Liszt sa première œuvre conséquente, la *Ballade* dont la version d'origine est écrite pour piano seul. Franck, que l'on peut joindre à l'école française du fait qu'il vit à Paris, réussit de belles réalisations pianistiques dans *Prélude, choral et fugue* (où se sent l'influence de l'orgue), dans la *Sonate* piano et violon mais surtout dans les *Variations symphoniques* piano et orchestre. L'école franckiste retrouve d'ailleurs, par-delà Liszt ou Chopin, certains procédés beethoveniens des dernières Sonates ou des *Variations Diabelli,* c'est le cas pour la *Sonate* de Dukas avec un piano très orchestral qui va être celui d'Albert Roussel et, plus près de nous, celui de la *Sonate* (1948) d'Henri Dutilleux (1916). Dans toutes ces œuvres, l'écriture du piano n'est pas tellement modifiée et c'est seulement vers 1900 que s'accomplit une véritable révolution. L'époque d'ailleurs est en pleine mutation, en particulier sur le plan de la technique : généralisation de l'électricité comme source d'éclairage et d'énergie, début de l'automobile ; la TSF (télégraphe ou téléphone sans fil) se met à balbutier. Dans la peinture, l'impressionnisme commence à être apprécié, la poésie française, avec Mallarmé, se laisse aller à la magie des mots. Si les musiciens sont peu liés aux milieux scientifiques, ils le sont aux milieux littéraires et picturaux. Il faut laisser à l'histoire des idées le soin de déceler les corrélations et les influences. Sur le plan musical, de 1850 à 1880, les associations symphoniques se sont multipliées et l'orchestre lui-même s'est métamorphosé, ce qui ne peut manquer de se répercuter sur l'usage du piano. Chabrier y est spécialement sensible dans ses *Pièces pittoresques* ou sa *Bourrée fantasque.* Indéniablement il influence Ravel et même quelques harmonies de Debussy.

Ainsi donc tout à coup surgit une brusque transformation dans la manière de se servir d'un piano ; là, les noms de Debussy et de Ravel semblent liés de façon indissociable, bien que chacun ait des traits propres, Debussy découlant plus de Chopin, et Ravel plus de Liszt. Dans le domaine de la publication, le point de départ de cette approche nouvelle du piano serait en 1901 les *Jeux d'eau* de Ravel suivis de peu par les *Estampes* (1903) de Debussy (surtout *La Soirée dans Grenade*). Les *Miroirs de* Ravel sont contemporains du premier livre *d'Images* de Debussy, et aussi de *L'Isle joyeuse ;* vient alors le deuxième livre d'*Images* qui précède de peu le *Gaspard de la nuit* (1908) de Ravel. Je me suis borné à citer les œuvres dénotant une nouvelle approche du piano. Chez l'aîné (Debussy) prime tout ce qui est résonance. Il semble avoir pris chez Chopin l'art des mains qui se chevauchent pour faire sonner les accords (fin de *La Soirée dans Grenade*) et chez Schumann une manière de croiser les mains qui transforme les sonorités *(L'Isle joyeuse)*. Il sait aussi développer des harmoniques au point de faire entendre comme Chopin des sons non écrits : à la fin de *La Soirée dans Grenade* ou de l'Étude *pour les arpèges composés,* on a l'illusion de trilles dans le médium du piano dont il n'y a aucune trace sur la partition. De grandes résonances partent souvent de la base, comme cet étagement d'octaves successives qui introduit la première idée mélodique de *La Soirée dans Grenade.* Le côté sonore est toujours primordial, jouant beaucoup sur le fondu des enchaînements, quel que soit le langage employé, tonal, modal (modes antiques, pentatoniques, exotiques), polymodal ou même au-delà de la tonalité ; il permet une continuité par-dessus certaines discontinuités du langage. Pour la première fois, une Étude est consacrée aux différentes possibilités de timbre de l'instrument (*Pour les sonorités opposées* déjà citée). S'il y a polyphonie elle ne se situe pas au niveau des lignes contrapuntiques mais à celui des timbres, un peu comme dans l'orchestre, car pour Debussy la révolution a commencé dans ses œuvres orchestrales, le *Prélude à l'après-midi d'une faune* et *Nuages* étant bien

antérieurs aux *Estampes.* Sur le plan rythmique les impulsions peuvent être données par l'enchevêtrement des mains *(Masques, Mouvement)* soit par des polyrythmies (3 pour 2 ou 5 pour 3 dans *L'Isle joyeuse*) préfigurant celles de l'orchestre de *Jeux* (1913), jamais par des figures percutées.

La différence est très grande avec le piano de Ravel ; il n'est que de voir comment, chez ces deux compositeurs, sont traités des thèmes communs comme « l'eau » ou « les cloches ». Chez Debussy il y a évocation *(Cloches à travers les feuilles, La Cathédrale engloutie,* la fin de *Brouillards),* tandis que, dans la musique de Ravel, on entend réellement les cloches dès ses premières œuvres (*Entre cloches* des *Sites auriculaires* pour deux pianos), mais surtout dans *La Vallée des cloches* et *Le Gibet.* Il en est de même pour l'eau, et on doit encore employer le mot d'évocation à propos de Debussy : pour *Reflets dans l'eau,* d'après la pianiste Marguerite Long (1874-1966), il fallait faire apparaître les cercles concentriques que provoque un caillou jeté dans un étang. Pour Ravel, les notes sont autant de gouttes d'eau *(Jeux d'eau,* fin d'*Ondine)* qui ruissellent dans la tradition des *Jeux d'eau à la Villa d'Este* de Liszt. Ces notes peuvent aussi se fondre en d'énormes vagues *(Une barque sur l'océan).* Cette multiplicité de sons distincts pourrait bien caractériser Ravel, notes égrenées sur des basses très stables formant souvent de longues pédales, notes groupées en traits fulgurants *(Scarbo)* ou répétées très rapidement *(Alborada del Gracioso, Toccata),* ou encore réparties avec l'aide de la seule main gauche sur presque toute l'étendue du piano pour donner l'illusion, dans le *Concerto* en *ré,* que le pianiste a ses deux bras. L'utilisation de difficultés classiques (les tierces dans *Ondine*) ou nouvelles (le trait en secondes de *Scarbo*) se fait toujours avec utilisation de la pédale, comme chez Debussy, et un autre point de convergence réside dans l'absence de polyphonie réelle car la *Fugue* du *Tombeau de Couperin* reste isolée. Il existe aussi des oppositions entre triolets et doubles croches *(Noctuelles),* non pas pour donner des impulsions successives à la manière de Debussy, mais comme pour produire l'im-

pression d'une multiplication du nombre des notes entendues. Dans la lignée de Liszt, Ravel sait aussi faire sonner les basses ou le médium grave de l'instrument (toujours *Noctuelles*). Pour conclure cette confrontation Debussy-Ravel, n'est-il pas symptomatique que Ravel ait publié des *Miroirs* qui sont des objets réels, tandis que Debussy est l'auteur d'*Images* ! En tout cas, qu'il s'agisse de Debussy ou de Ravel, l'impression auditive que donnait le piano de Beethoven et de ses successeurs est totalement rejetée.

II. — Les écoles nationales

Œuvres de référence

MILI BALAKIREW (1837-1910) :
Islamey.

MODESTE MOUSSORGSKY (1839-1881) :
Tableaux d'une exposition.
La chambre d'enfants, Sans soleil, Chants et danses de la mort piano et chant.

ISAAC ALBÉNIZ (1860-1909) :
Iberia (La Fête-Dieu à Séville, Triana, El Albaicin, El Polo, Lavapies).

CHARLES IVES (1874-1954) :
Première Sonate, Deuxième Sonate *(Concord)* (1909-1915).
3 Pièces en quarts de ton pour 2 pianos (1923-1924).

La culture musicale occidentale, et cela est d'autant plus vrai pour le piano, est un phénomène urbain. Les progrès, qu'ils soient jugés favorablement ou non, se sont faits dans quelques capitales bien déterminées qui servent de lieu de cristallisation. On a déjà évoqué Vienne et Paris. Dans l'Allemagne encore décentralisée du XIX^e^ siècle, quelques villes allemandes ont pu, en raison de circonstances particulières, servir de foyer culturel : Leipzig pour Mendelssohn, Düsseldorf pour Schumann, Weimar pour Liszt. Le musicien qui naît à proximité de l'un de ces centres s'intègre facilement aux courants de son époque. De plus, les contacts entre les quatre grandes capitales européennes, Londres,

Paris, Berlin, Vienne ne manquent pas : les musiciens voyagent d'autant plus qu'ils sont des pianistes partout applaudis. Il peut arriver qu'un musicien naisse à la périphérie de ces lignes de force comme c'est le cas pour Chopin ; il voit le jour en Pologne, mais, les circonstances politiques aidant, il subit l'attraction de Paris et s'y installe. Il apporte sur le plan de l'inspiration une bouffée d'air nouveau parce qu'il intègre quelques composantes des chants populaires de son pays. Il ne s'agit pas seulement du rythme des *Mazurkas,* ou celui des *Polonaises* auquel Beethoven s'était déjà intéressé *(finale* du *Triple Concerto, Polonaise Op. 89),* mais aussi de cette curieuse mesure à cinq temps dans laquelle s'inscrit la ligne mélodique du second mouvement de sa *Première Sonate.* On pourrait aussi noter l'intérêt que porte Liszt à ce qu'il croit être la musique hongroise ou tzigane ; néanmoins, il l'intègre à son langage sans difficulté. Enfin, si un épigone comme Edvard Grieg (1843-1907) apporte un petit parfum exotique du Nord, il n'en reste pas moins que son style dérive de Liszt ou de Schumann comme le prouve son *Concerto* piano et orchestre (1868). A l'opposé, sous la pression du nationalisme, surtout après les révolutions de 1848 en Europe, naissent des écoles nationales qui veulent rénover leur musique à partir de leurs propres traditions. On l'a vu dans le cas de l'école française, avec cette particularité que les compositeurs ont fait appel à des traditions de musique savante antérieure (Couperin, Rameau, les anciens clavecinistes) et non pas à des musiques populaires authentiques.

Or, voici que naît une école nationale russe dans un pays où pourtant il n'y a pas eu de révolution de 1848. Il faut y distinguer deux courants principaux ; le premier n'incorpore que de façon épisodique des éléments nationaux qui ne peuvent être que d'origine populaire : ainsi en est-il d'Anton Rubinstein ou surtout Tchaïkowsky (qu'il s'agisse du *Premier Concerto* piano et orchestre ou du *Thème et variation en* fa *majeur,* l'influence de Liszt combinée à celle de Schumann est notoire). Un second courant a une originalité plus profonde. Sur le plan du piano, on rencontre

d'abord Balakirew. Une de ses œuvres intitulée *Islamey,* publiée en 1869, révisée en 1902, passe, du moins jusqu'au *Scarbo* de Ravel, pour le morceau le plus difficile que l'on puisse concevoir pour le piano à cause de ses alternatives de doubles notes et d'octaves dans la rapidité. Moussorgsky, qui a travaillé avec Balakirew, donne au piano une physionomie bien particulière. Le côté dramatique et grandiose de sa conception en arrive à faire oublier l'instrument : celui-ci est traité orchestralement et néanmoins de façon dépouillée, ce qui fait ressortir la saveur âpre de certains agrégats. Le chant populaire souvent sous-jacent explique la grande variété rythmique. Cela se vérifie tant pour les *Tableaux d'une exposition* que pour les parties de piano des cycles de mélodies. Cette école russe ne manque pas d'influencer, même sur le plan pianistique, Ravel ou surtout Debussy dont la ligne mélodique de *L'Hommage à Rameau* semble évoquer Moussorgsky. On pourrait recenser d'autres écoles nationales : une tchèque naît avec Janáček (1854-1928), très marqué par le même Moussorgsky sur le plan pianistique, une hongroise avec Bartók et Kodály (1882-1967) (on reviendra longuement sur Bartók), une polonaise avec Karol Szymanowski (1882-1937), une brésilienne avec Heitor Villa-Lobos (1887-1959), aujourd'hui une japonaise avec Toru Takemitsu (1930-1996), bientôt une chinoise.

Au début du XX^e^ siècle, la plus notoire est l'espagnole avec Granados et Albéniz. Ce dernier fait faire au piano un pas décisif, spécialement dans le domaine des sonorités et des attaques (Messiaen ne s'y est d'ailleurs pas trompé). Il faut évidemment laisser tomber dans l'oubli quantité de pièces apparentées plutôt à la musique de salon de l'époque et s'attacher spécialement aux quatre cahiers d'*Iberia* (1905-1908) écrits à un moment où les *Préludes* de Debussy n'avaient pas encore été conçus. Il ne s'agit pas d'innovations techniques particulières ; le piano utilisé est celui de Liszt avec lequel d'ailleurs Albéniz a travaillé. La trouvaille géniale consiste surtout dans la répartition des sons entre les deux mains du pianiste.

Les pièces du troisième cahier, publié en 1907 : *El Albaicin, El Polo, Lavapies* sont caractéristiques à cet égard. Les entrecroisements additionnés de larges sauts font toute la difficulté de *Lavapies* où la multiplication des notes « ajoutées » arrive à enrichir et à transformer l'harmonie. Après la réussite des quatre cahiers d'*Iberia*, les *Danses espagnoles* ou les *Goyescas* (1911) de Granados (1867-1916) semblent beaucoup plus fades.

Un musicien échappe à toute classification, même si du fait de son existence il devait devenir l'ancêtre d'une école américaine ; il s'agit de Charles Ives, à peu près l'exact contemporain de Schönberg, avec la particularité que, pour des raisons de santé, son activité musicale s'arrête brusquement en 1919. D'esprit assez autodidacte, il s'est nourri de la culture de certains classiques, mais aussi de tout ce qu'il entend dans la civilisation américaine qui l'entoure : bruit de cloches au loin, flûte d'un pâtre, harmonium d'une église ou de l'occupant d'une maison, fanfare d'une petite ville, hymnes religieux ou profanes, etc. Sa musique (en particulier celle de piano) est faite de tous ces éléments agglomérés tels quels. De plus il manifeste un esprit de recherche qui le fait se diriger dans des directions manifestement impensables à l'époque : opposition d'accords dans des tonalités différentes, passages sans tonalité définie, utilisation de blocs sonores sur les touches noires obtenus à l'aide d'une règle, et même affranchissement de la barre de mesure. Ultérieurement il s'attaque aux micro-intervalles dans trois pièces datant de 1923-1924, un des seuls sursauts dans le silence du compositeur qui dura de 1919 à sa mort.

III. — La naissance d'un nouveau langage

Œuvres de référence

ALEXANDRE SCRIABINE (1872-1915) :

12 Études Op. 8, 8 Études Op. 42, 10 Sonates, Série de Préludes et de Poèmes *(Vers la flamme).*

Prométhée (piano, orchestre, orgue, chœurs, clavier à lumières).

ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951) :

3 Klavierstücke *Op. 11,* 6 Kleine Klavierstücke *Op. 19,* 5 Klavierstücke *Op. 23.*

Suite Op. 25, Klavierstücke *Op. 33 a* et *b.*

15 Gedichte von Stefan George *(Le Livre des jardins suspendus) Op. 15* chant et piano, *Pierrot lunaire Op. 21* piano, chant et 4 instrumentistes, Concerto *Op. 42* piano et orchestre.

BÉLA BARTÓK (1881-1945) :

Bagatelles *Op. 6, Allegro barbaro,* Suite *Op. 14,* Études *Op. 18,* Sonate, *En plein air, Mikrokosmos* (6 vol.).

2 Sonates piano et violon, *Contrastes* piano, violon, clarinette, Sonate 2 pianos et percussion.

3 Concertos piano et orchestre.

IGOR STRAVINSKY (1882-1971) :

4 Études *Op. 7, Piano ragmusic,* Sonate, Sérénade, Concerto pour 2 pianos (sans orchestre).

Concerto piano et orch. d'harmonie, *Capriccio,* piano et orchestre. *Mouvements* piano et orchestre.

Il faut signaler une importante partie de piano dans l'orchestre de *Petrouchka* et aussi l'emploi de 4 pianos dans *Noces.*

ANTON WEBERN (1883-1945) :

Variations Op. 27 (1936), *Quatuor Op. 22* piano, violon, clarinette et saxophone.

ALBAN BERG (1885 1935) :

Sonate *Op. 1, Kammerkonzert* piano, violon et 13 instruments à vent.

SERGE PROKOFIEFF (1891-1953) :

4 pièces *Op. 4* (suggestion diabolique), *Toccata, Visions fugitives.*

9 Sonates (Deuxième, Septième).

5 Concertos piano et orchestre *(Deuxième, Troisième) ;* le *Quatrième* est pour la main gauche seule.

J'ai déjà signalé la révolution technique du début du siècle, mais les transformations dans le domaine des idées ne sont pas moindres entre 1900 et la Première Guerre mondiale : 1905 est aussi bien l'année de la première révolution russe que du premier ouvrage d'Einstein sur la

relativité. Freud découvre petit à petit l'inconscient et en 1911 le peintre Kandinsky abandonne le figuratif. Or, ces faits se passent en Autriche ou en Allemagne du Sud. Qu'une révolution musicale naisse à Vienne n'a rien d'étonnant, révolution qui aura ses répercussions sur l'évolution du piano et dans un sens tout différent de celui donné par Paris. Plusieurs fois on a souligné la tendance à abandonner le côté polyphonique du piano : or Schönberg renoue avec la tradition du dernier Beethoven et fait renaître la polyphonie même au piano. La première œuvre pour le clavier de cette école de Vienne est constituée par l'*Op. 1* de Berg alors élève de Schönberg, une Sonate presque entièrement contrapuntique ; et l'année suivante Schönberg écrit en même temps *Les Jardins suspendus,* cycle chant et piano, et les trois pièces de l'*Op. 11.* Le piano y est traité de façon fort différente de ce qu'on avait entendu jusqu'ici et Busoni a éprouvé le besoin de faire une « version de concert » de l'*Op. 11 n° 2* en amplifiant les fins de phrase ou les parties de virtuosité, quitte à simplifier quelques mesures vraiment difficiles. Il avait bien senti que le public qui écoutait Schönberg était vraiment déconcerté par cette concision, cette absence d'emphase, ce mépris pour toute virtuosité gratuite qui caractérise ce compositeur. La pièce la plus extraordinaire de ce recueil est sans conteste la troisième, avec ses contrepoints non plus de notes mais de successions d'agrégats non classés selon l'harmonie tonale, faisant alterner les parties statiques avec des figures extrêmement mobiles, ce qui est typique du piano de Schönberg. Une autre difficulté de compréhension peut provenir du fait que les lignes mélodiques (tout est mélodique chez Schönberg) sont terriblement disjointes. On en avait eu des exemples chez Mozart (*andante* du K 467 déjà cité) ou chez Beethoven (thème initial de l'*allegretto* de la *Sonate Op. 53*), mais ici les grands intervalles disjoints sont systématiquement employés. De plus tout ce qui pourrait rappeler les fonctions tonales, octaves, quintes, tierces majeures est complètement évité ou tout au moins manié avec beau-

coup de précaution. La pédale aide peu, Schönberg s'en méfie et ne fait guère appel aux résonances ; pourtant il est le premier parmi les compositeurs à employer des sons harmoniques (voir plus loin, chap. V, « Regard sur le piano actuel »). Son œuvre pour piano n'est pas considérable sur le plan de la durée, mais elle témoigne d'une richesse incomparable ; exception faite de l'*Op. 19,* son accès n'est pas facile tant du point de vue de la technique que du style : la partie de piano du *Pierrot lunaire* donne les meilleurs exemples de l'utilisation de l'instrument. A la fin de sa vie, le piano de Schönberg se rapproche du côté massif de l'écriture de Brahms *(Op. 33 a* ou *Concerto).*

Ses deux disciples et amis, Berg et Webern, se sont moins penchés sur le piano. Outre la *Sonate,* Berg n'a publié que le *Kammerkonzert* où le piano est beaucoup plus traditionnel que celui de Schönberg. En revanche, chez Webern il y a une approche tout à fait nouvelle, spécialement dans les *Variations* (qui apparaissent maintenant comme une des clefs d'accès à la musique de l'immédiat après-guerre). Le plus souvent, chaque son, pris par ailleurs dans un ambitus restreint, est individualisé : tout se passe comme si on retrouvait la technique employée par Webern pour orchestrer un *Ricercare* de Bach où une suite de notes constituant une phrase peut être répartie entre des instruments différents. Dans le cas du piano, l'alternance instrumentale est remplacée par celle des mains, le geste du pianiste permettant d'obtenir l'expression voulue par le compositeur. Les intensités relatives à des groupes de notes tendent à devenir ponctuelles ; il en est de même pour les attaques qui, comme parfois chez Beethoven, peuvent contredire la pulsation caractéristique de la mesure indiquée.

Au moment où naît l'école de Vienne, un musicien comme Scriabine, un peu en dehors de l'école nationale russe, se révèle vraiment. Ses premières œuvres étaient influencées par Chopin ou par Brahms (à cause de sa polyrythmie), mais dès sa *Cinquième Sonate* (1907), Scriabine s'en dégage complètement. Par la connaissance à la

fois de Wagner et de Debussy, il a élargi son univers sonore, ce qui l'amène à une utilisation plus totale du clavier. Scriabine aspire à l'unité complète avec le cosmos ; il cherche en particulier à intégrer le son et la lumière, par exemple dans *Prométhée.* Or son et lumière sont tous deux des phénomènes vibratoires, et le piano tout entier va se mettre à vibrer grâce à des trilles, des trémolos, des accords alternés surtout dans l'aigu, et aussi en pratiquant cette polyrythmie incessante qui aboutit volontairement à l'imprécision du contour. Sur le plan des intervalles, la quarte et la quarte augmentée deviennent privilégiées, l'influence de l'octave régresse et on s'oriente vers une utilisation des douze sons qui n'aurait fait que croître comme en témoigne sa dernière œuvre de piano (les 5 *Préludes Op. 74* de 1914).

En revanche, dans le sillage d'écoles nationales, un nouveau courant va surgir : il semble issu d'une constatation physique. Il ne faut pas oublier que, dans le piano décrit lors de l'introduction, les touches actionnent des marteaux frappant des cordes. Or, s'il y a frappe, il y a percussion, aspect que le XIX^e^ siècle a semblé ignorer et même que Debussy a voulu nier : « Il faut oublier que le piano a des marteaux », disait-il à Marguerite Long. Et ce fut justement en dehors des courants français et germanique que fut mis en valeur le côté percussif de l'instrument avec des titres étrangement évocateurs comme *Suggestion diabolique* (1910) de Prokofieff et *Allegro barbaro* (1911) de Bartók. Chez Stravinsky la partie de piano de la « Danse russe » de *Petrouchka* (1911) est du même style. Ces pièces correspondent à un découpage du temps en valeurs régulières ; le temps a été ramené à l'espace, c'est un temps pulsé, un temps mécanique. Du côté de Bartók, depuis les *Bagatelles* et la *Suite Op. 14,* cette qualité percussive ne se dément pas (exception faite de pièces plus liées aux lignes mélodiques d'origine populaire). Vers les années décisives de la création chez Bartók, soit à partir de 1926, cette tendance ne fait que s'amplifier : *Sonate* (1926), *En plein air* (1926), *Premier*

Concerto (1926), *Deuxième Concerto* (1931). Cette utilisation du piano le rapproche d'autres instruments à percussion et, à partir de là, deux directions sont possibles : l'une consiste à confronter le piano avec ces autres percussions pour qu'il y ait complément et enrichissement mutuel *(andante* du *Premier Concerto).* L'autre direction va dans le sens d'une recréation avec le piano de la sonorité d'autres instruments (*En plein air,* premier mouvement : *Avec tambours et fifres* ; quatrième mouvement : imitation d'une petite cymbale par une grappe de sons dans l'extrême aigu). A partir de ces éléments de percussion et d'une liberté rythmique due à l'origine populaire authentique ou recréée (le folklore imaginaire) des lignes mélodiques, Bartók arrive à constituer une haute virtuosité qui culmine dans le *Deuxième Concerto* : succession d'accords percutés comme dans le Stravinsky de *Petrouchka,* traits en octaves qui s'imitent entre eux (les imitations en cascade étant une des caractéristiques de Bartók), longs traits aux deux mains à la double octave ou à la treizième, notes répétées, trilles. Les intervalles sont souvent ceux d'une échelle diatonique ou au contraire chromatique, privilégiant les secondes mineures ou majeures, les tierces mineures, les quartes, les sixtes mineures..., c'est-à-dire comprenant en demi-tons les nombres 1, 2, 3, 5, 8... (on reconnaît là la série qui donne des approximations successives du nombre d'or, lequel fournit souvent chez Bartók le cadre de l'œuvre au même titre que la série de 12 sons chez Schönberg). Pour en revenir à la rythmique de Bartók, elle fait souvent appel à des rythmes d'origine folklorique et comprenant des temps inégaux. L'exemple le meilleur est celui des rythmes dits « bulgares », formés de la succession de temps d'une durée de 2 ou 3 croches.

A l'origine du piano employé comme instrument de percussion, figure aussi Prokofieff qui est, contrairement à ce qu'ont pensé ses premiers auditeurs, toujours resté un classique. L'harmonie dérive de Scriabine ou de Rachmaninoff, la technique dépend de Liszt par son

côté toujours brillant et spectaculaire. Pourtant, une œuvre de Prokofieff est immédiatement reconnaissable : il y a cette façon de marteler l'instrument par des notes alternées dans tous les registres *(finale* du *Deuxième Concerto),* par des accords *(finale* du *Troisième Concerto),* cette manière aussi d'articuler les triolets (troisième mouvement du *Deuxième Concerto,* deuxième mouvement du *Troisième*) ; il y a aussi ce côté implacable des traits en doubles croches à une ou deux mains (*scherzo* du *Deuxième Concerto,* thème amenant à la réexposition du premier mouvement du *Troisième Concerto*). L'occupation totale du clavier se manifeste spécialement dans la cadence du *Deuxième Concerto* qui voit le piano jouer simultanément ce que au début de l'œuvre le piano et l'orchestre jouaient séparément. Il faut enfin signaler le côté « fusée » de certains traits extrêmement rapides dans les parties *scherzando.* On est amené à faire le rapprochement avec le machinisme triomphant après la Première Guerre mondiale qui se manifeste aussi bien dans certains styles musicaux (*Fonderies d'acier* de Mossolov, *Pacific 231* d'Honegger) que dans la peinture de Léger.

Bien différent et beaucoup moins virtuose est le piano de Stravinsky. Tributaire de Scriabine dans les *Études* (sur le plan de l'harmonie et de la polyrythmie), il devient très personnel dès la partie de piano de *Petrouchka.* Outre les accords percutés de la « Danse russe » déjà citée, il y a des traits en mains alternées pour tout ce qui touche au personnage de Petrouchka (n'ont-ils pas influencé le Debussy des *Feux d'artifice* et certains passages de Messiaen ?). Le côté percussif reprend tous ses droits dans les parties des quatre pianos des *Noces* et s'oppose merveilleusement aux vents dans le *Concerto* piano et orchestre d'harmonie (1924). On retrouve toujours ce côté immuable et discontinu même si le compositeur veut se mettre dans le sillage de Weber dans le *Capriccio* (1929) ou dans celui de Webern lors de *Mouvements* (1959).

IV. — Compléments sur l'école française avant 1945

Œuvres de référence

ANDRÉ JOLIVET (1905-1974) :
Mana (1935), *Danses rituelles* (1939).

OLIVIER MESSIAEN (1908-1992) :
Préludes (1928), *Vingt Regards sur l'enfant-Jésus* (1944). *Visions de l'Amen* (1943). 2 pianos, *Quatuor pour la fin des temps* (piano, violon, violoncelle, clarinette, 1941), *Chants de terre et de ciel* (1938) chant et piano.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, Stravinsky vit à Paris. Il y est comme un soleil qui éblouit les compositeurs français tels que Milhaud et Poulenc, avec en plus un peu d'influence de Prokofieff dans le cas de ce dernier. Mais une génération nouvelle apparaît et les horizons s'élargissent surtout par référence aux musiques non occidentales auxquelles Debussy dès le début du XX^e^ siècle avait déjà été sensible. André Jolivet se montre avant tout un disciple de Varèse, ce qui est très perceptible dès *Mana,* partition très riche sur le plan des sonorités et de la variété rythmique. On y retrouve par exemple des recherches semblables à celles de Bartók pour recréer au piano les sons d'instruments à percussion.

Olivier Messiaen, lui, ne fait pas mystère de l'influence des traités de musique savante indienne sur son langage musical. Ses premières œuvres pianistiques semblent encore assez tributaires de Debussy *(Préludes)* mais, dès les recueils suivants, s'affirme vigoureusement son style avec un mécanisme pianistique très large dérivé aussi bien de Liszt que du Stravinsky de *Petrouchka.* On le retrouve au chapitre suivant.

V. — Piano et jazz

Au sud des États-Unis, dès la fin du XIX^e^ siècle, le piano était omniprésent, aussi bien dans les salles de réunion

des communautés religieuses que dans les lieux de plaisir. Il n'est donc pas étonnant qu'on le rencontre dans les musiques qui ont compté parmi les sources du jazz : on en trouve trace dans celle des *minstrels,* ces blancs qui, en se passant du cirage sur la figure, imitaient les chants et rythmes noirs, et aussi dans le *ragtime* dérivé de la musique des fanfares. Ce rôle important du piano se poursuit dans le jazz et quelques traits caractéristiques semblent différencier son emploi de celui du piano traditionnel. D'abord, les pianistes n'ont souvent pas reçu un enseignement de type professionnel tel que l'entend la culture occidentale. Scot Joplin (1868-1917), célèbre par ses *ragtimes* dès 1880, apprit le piano par ses propres moyens. Fats Waller (1904-1943) n'eut que les leçons de sa mère qui jouait du piano ou de l'orgue à l'église, Errol Garner (1921-1977) fut un complet autodidacte, de même que Thelonius Monk (1920-1982). S'opposant presque exclusivement a des instruments à vent, que ce soit à la clarinette souvent employée dans l'aigu, à la trompette, au trombone, ou au saxophone, ces pianistes développent généralement un jeu très percussif, et leurs procédés d'attaque du clavier, qu'ils découvrent souvent eux-mêmes, sont très opposés à ce que requiert l'étude du piano du XIX^e^ siècle. L'exemple le plus frappant est celui de Monk dont l' « originalité », je cite L. Malson, « se manifeste d'abord dans sa technique fort peu orthodoxe, dans sa façon d'écraser les touches avec les doigts tendus, façon qui fait naître une sonorité acide, cruelle, proche parente des sonorités d'instruments à vent ». Dans le jazz, puisque l'improvisation est capitale, la littérature écrite n'est absolument pas fondamentale (avec peut-être l'exception de Duke Ellington), mais en revanche l'histoire du *ragtime* puis du jazz est, à partir de 1900, spécialement liée aux débuts du phonographe, avec cette particularité que le micro est placé beaucoup plus près des cordes que dans les enregistrements de musique savante, ce qui empêche le déploiement des phénomènes de résonance. De plus, le piano joué n'est pas toujours le meilleur pos-

sible : on prend l'instrument qui existe dans le lieu où on doit jouer ou enregistrer : les documents photographiques montrent des pianos droits ou des pianos à queue de tous les modèles. La plupart du temps, le piano est employé (surtout au début du jazz) comme un instrument à la fois harmonique et rythmique. Cela se faisait déjà dans le *ragtime* : le pianiste plaçait ses basses sur les premiers et troisièmes temps, et des accords dans le médium de l'instrument sur les temps 2 et 4. Le rôle de la main gauche qui, le plus souvent, assume cette fonction est donc primordial. Ceci se continue dans le jazz de style *stride* (dont le principe est le même) illustré par Fats Waller qui n'a même pas besoin de section rythmique. La dissolution progressive de ce style passe par le *boogie-woogie* où la main gauche joue une suite ininterrompue de huit croches, tout en conservant son rôle harmonique. Le rôle du piano va s'amenuiser au fur et à mesure que l'amplification d'autres instruments de type harmonique comme la guitare devient possible et dans les musiques sous-produits du jazz, souvent contestables sur le plan de l'intérêt musical, le piano tend à disparaître. Néanmoins, dans la partie vivante du jazz actuel, Lucien Malson m'a fait personnellement remarquer une résurgence de l'instrument. Le piano n'a d'ailleurs pas été employé que sur les plans rythmique et harmonique, car la main droite parcourt le clavier en un jeu très linéaire avec ce style percussif déjà mentionné, et à partir du moment où le piano s'intègre à un petit ensemble, souvent grâce à sa main droite, il peut avoir ses propres *chorus*. Tous ces traits s'estompent lorsqu'il y a évolution vers le *free-jazz* dont les préoccupations recoupent certaines recherches de la musique contemporaine de tradition occidentale.

Le jazz et ce qui l'a précédé ont eu une influence sur la musique de piano occidentale. Debussy est sensible à l'aspect harmonique et rythmique qui vient du sud des États-Unis (le *Golliwog's cake-walk* du *Children's corner, Minstrels* du 1er livre des *Préludes, « General Lavine » – excentric* – du 2e livre). Le *ragtime*, qui fait déjà l'objet

de citations dans Ives *(Concord Sonata),* fait irruption en Europe au moment où, vers 1917, il s'éteint aux États-Unis, il inspire le *Piano ragtime* (1919) de Stravinsky ou les *Rag-caprices* (1922) de Milhaud. La vogue de cette « musique syncopée » est grande en France après la Première Guerre mondiale et il faut y associer le nom du pianiste Jean Wiéner (1896-1982) qui sut improviser ou écrire dans ce style. Au moment où le jazz se développe, plusieurs musiciens de culture occidentale y portent attention. Cela peut être une simple curiosité : Maurice Ravel profite de son séjour aux États-Unis pour fréquenter Harlem, il en résulte quelque influence sur sa musique de piano, notamment dans le *Blues* de la *Sonate* violon et piano ou dans les deux *Concertos* piano et orchestre. Milhaud pense au jazz en écrivant *La Création du monde* qui inclut une importante partie de piano. Plus près de nous, on décèle une inspiration venue du jazz dans les dernières *Études* écrites par Conlon Nancarrow (1912) pour piano mécanique. Ce peut être aussi une idée d'intégration fort discutable, ce qui est le cas de Gerschwin dans ses œuvres piano et orchestre, *Rhapsody in blue, Concerto en* fa.

Il arrive aussi que le compositeur soit plus sensible au style qu'au langage : dans cet ordre d'idée, Stravinsky écrit l'*Ebony Concerto* (1945) pour le *Woody Herman's Jazz Band* (ensemble de vents, percussion, piano). Récemment, Marius Constant (1925), dans *Stress* (1977), a mêlé son style personnel à celui du pianiste de jazz Martial Solal dont l'intervention dans l'œuvre est fondamentale. Il peut y avoir interaction aussi sur le plan des solistes lorsque Jacques Loussier, vers les années 50, a repris certaines œuvres de Bach (par exemple la 1re partita) en les transformant en pseudo-jazz par changement d'écriture et adjonction d'une section rythmique, ou encore quand Friedrich Gulda alterne les concerts consacrés à Mozart ou Beethoven avec des improvisations à la manière du jazz.

Chapitre V

REGARDS SUR LE PIANO DE LA SECONDE MOITIÉ DU XX^{e} SIÈCLE

Œuvres de référence

GILBERT AMY (1936) : *Cahier d'épigrammes, Obliques.* — MILTON BABBITT (1916) : *Partitions.* — JEAN BARRAQUE (1928-1973) : *Sonate.* — LUCIANO BERIO (1925) : *Cinque Variazioni, Sequenza IV, Points on the curve to find...,* piano et petit ensemble, *Concerto,* deux pianos et orchestre. — ANDRÉ BOUCOURECHLIEV (1925) : *Archipel I,* deux pianos et deux percussions, *Archipel III,* piano et six percussions, *Archipel IV,* piano seul, *Six Études d'après Piranese.* — JOHN CAGE (1912-1992) : *Sonates et Interludes,* piano préparé, *Concerto,* piano préparé et orchestre de chambre, *Music of changes, Études australes, Concert,* piano et orchestre. — ELLIOTT CARTER (1908) : *Sonate, Night-Fantasies, Double concerto,* clavecin, piano et deux orchestres de chambre, *Concerto,* piano et orchestre. — GEORGE CRUMB (1929) : *Makrokosmos,* piano amplifié. — HENRI DUTILLEUX (1916) : *3 Préludes, Figures de résonance,* deux pianos. — BRIAN FERNEYHOUGH (1943) : *Lemma-Icon-Epigram.* — BETSY JOLAS (1926) : *B for Sonata, Stances,* piano et orchestre. — GYÖRGY KURTÁG (1926) : *Klavierstücke Op. 3, Op. 6, Quasi una Fantasia Op. 27,* piano et groupes instrumentaux, *Játékok,* piano, piano à quatre mains, deux pianos. — GYÖRGY LIGETI (1923) : *Études, Concerto,* piano et orchestre de chambre. — PHILIPPE MANOURY (1952) : *Cryptophonos, Passacaille pour Tokyo,* piano et dix-sept instruments, *Pluton,* piano midi. — OLIVIER MESSIAEN (1908-1992) : *Quatre Études de rythmes (Modes de valeur et d'intensité), Catalogue d'oiseaux ; Oiseaux exotiques, Sept Haï-kaï, Couleurs de la cité céleste,* piano et petit ensemble. — TRISTAN MURAIL (1947) : *Territoires de l'oubli, La mandragore.* — SERGE NIGG (1924) : *3 Sonates* (Deuxième). — MAURICE OHANA (1914-1992) : *24 Préludes,*

12 Études d'interprétation, Concerto, piano et orchestre. — LUIS DE PABLO (1930) : *Cuaderno, Movil II,* un piano, deux pianistes, *3 Concertos,* piano et orchestre. — WOLFGANG RIHM (1952) : *7 Klavierstücke* (V, VII). — KARLHEINZ STOCKHAUSEN (1928) : *14 Klavierstücke* (I, V, IX, X, XI), *Mantra,* deux pianos. — MARCO STROPPA (1959) : *Miniature Estrose.* — GILLES TREMBLAY (1932) : *Réseaux, Envoi,* piano et petit ensemble. — IANNIS XENAKIS (1922) : *Herma, Evryali, Mists, Eonta,* piano et cinq cuivres ; *Synaphai, Erikhthon, Keqrops,* piano et orchestre.

I. – Le piano seul

L'utilisation des possibilités du piano. — L'étendue du clavier n'a pas varié depuis Liszt, exception faite des pianos *Bösendorfer* qui peuvent descendre jusqu'au do_{-1} (Bartók en a tenu compte épisodiquement). L'amélioration a été seulement qualitative dans l'aigu, ce qui a permis des attaques plus fortes et plus précises dans ce registre.

L'intervalle le plus petit restant le demi-ton, que faire lorsque certains compositeurs veulent explorer des micro-intervalles ? La tentative la plus poussée fut celle du Mexicain Julian Carillo (1875-1965) : il a fait accorder une série de pianos, non plus en demi-tons mais selon l'unité qu'il désirait obtenir ; le tiers, le quart, le huitième ou le seizième de ton.

Ivan Vyschnegradsky (1893-1979) est amené à chercher dans une voie différente. Il s'intéresse au système ultra-chromatique dès son arrivée en France (1920), probablement en continuité avec ses recherches compositionnelles dans la lignée de Scriabine. Il se fait d'abord construire un piano à quarts de ton, mais ce n'est qu'en 1930 (a-t-il eu connaissance de tentatives similaires de la part d'Ives ?) qu'il décide de se servir d'instruments accordés différemment, par exemple deux pianos à un quart de ton de distance, trois pianos à un sixième de ton... Plusieurs œuvres, *Symphonies* ou *Fragments symphoniques,* en découlent pour deux ou quatre pianos allant jusqu'au *Cycle des arcs-en-ciel* (1959) pour six pianos. Le composi-

teur répartit entre les pianos ses lignes comprenant des micro-intervalles. Alain Louvier (1945) a poursuivi des recherches dans ce sens. De son côté, Alain Bancquart (1934) utilise un ou plusieurs pianos accordés selon une échelle octaviante de sept sons tenant compte de micro-intervalles.

Le jeu normal du clavier consiste à utiliser un doigt par touche. On s'est aperçu assez rapidement que, de par sa structure, le pouce pouvait jouer deux notes à la fois (Ravel, *Jeux d'eau* et le célèbre trait en secondes de *Scarbo*), voire trois notes (Bartók, *Sonate*). Prokofieff prouve *(Troisième Concerto)* que chaque doigt peut en faire autant et des doigtés de ce type se sont généralisés (Boulez, *Troisième Sonate*). Tout à fait radicale est la tentative d'utilisation de la paume de la main ou même de l'avant-bras pour faire entendre un *tone-cluster* (une grappe de sons) ou plus simplement *cluster,* c'est-à-dire tous les sons du clavier compris entre deux notes extrêmes. Les premiers exemples se trouvent chez un compositeur américain qui a fait un peu figure d'inventeur : Henry Cowell (1897-1965). A quinze ans, il compose *The Tides of Manaunaun* où la partie de main gauche n'est composée que de *clusters.* Quant à Stockhausen, dans sa *Klavierstück X,* il propose des *glissandi* de *clusters* (mais il est alors demandé au pianiste de porter des mitaines) et, dans la *XIII,* fait appel à toutes les parties charnues du pianiste. Comme Ives pour ses *clusters* sur touches noires, Maurice Ohana, dans certains de ses *Préludes* (1974) prescrit l'usage d'une ou plusieurs règles plates dont il donne les dimensions exactes.

Les pédales font maintenant vraiment corps avec l'instrument : presque tous les pianos en ont trois. Celle de gauche est toujours prescrite par l'indication *una corda* qui est devenue seulement symbolique. Elle est rarement notée. En revanche, la pédale droite est souvent indiquée avec beaucoup de précision (Boulez, *Troisième Sonate*). Ainsi, on peut déjà l'enfoncer avant que les marteaux ne frappent une ou plusieurs cordes : puisque les étouffoirs

sont déjà soulevés, non seulement les cordes attaquées vont résonner mais aussi toutes celles qui entretiennent avec elles des rapports d'harmoniques. Le timbre est donc différent de celui obtenu en mettant la pédale de façon dite classique, c'est-à-dire juste après avoir joué. Il est possible aussi d'appuyer sur la pédale une fraction de temps après avoir lâché brusquement les touches que l'on vient d'agresser brusquement, pour ne capter ainsi qu'une partie de la résonance. De même, on peut graduer l'enfoncement de la pédale (Bartók avait déjà noté des demi-pédales) ; après l'avoir enfoncée, il est envisagé de la laisser remonter en plusieurs fois, de la faire vibrer... Encore plus que dans la musique du XIX^e siècle, la pédale permet le développement de grands blocs sonores qui couvrent toute l'étendue du clavier et dans ce but, depuis *Herma,* la musique de piano de Xenakis en fait un large usage. Reste la pédale du centre appelée parfois *Sostenuto* (voir p. 11). Conçue probablement pour tenir des notes que l'instrumentiste ne pouvait garder (est-ce un souvenir des pianos avec pédalier ?), elle se trouve notée dans ce sens à la fin des *Variations* (1930) d'Aaron Copland (1900-1990). Il a fallu attendre la partie de piano d'*Éclat* (1965) de Boulez pour en trouver un emploi rationnel qui consiste à réactiver, chaque fois que l'on en rejoue les notes, un accord pris au préalable dans cette pédale. Berio a développé toutes ces possibilités dans la *Sequenza IV* ; la pièce se déroule sur deux plans, celui des sons réels que l'on joue et celui des sons virtuels (mot employé par analogie avec l'optique), qui sont le produit réactivé d'accords pris dans la *Sostenuto.* Dans l'*Étude* (1978) de Xavier Darasse (1934-1993), l'usage de la troisième pédale facilite les développements du contrepoint pour donner par moments l'impression que trois ou quatre mains jouent ensemble. De nombreuses pièces en font un usage constant. Parmi celles-ci, il faut citer les *Études australes* de Cage ; probablement en hommage à celles-ci, et en bloquant de même un ensemble de notes muettes avec la *Sostenuto,* Ivan Fedele (1934) a composé des *Études*

boréales. Levinas (1949) a fait de même dans ses *3 Études.* Dans ses *Miniature Estrose* pour piano seul ou piano légèrement amplifié, Marco Stroppa, inspiré par ses travaux en électronique, combine les effets de la troisième pédale avec des attaques au niveau du second échappement (voir p. 31), ce qui introduit une subtile alchimie harmonique. L'usage de la pédale droite et de celle du milieu fait surgir des phénomènes de résonance. A cela s'ajoutent les battements entre sons « tempérés » des cordes du piano et sons « non tempérés » des harmoniques dégagés, ce qui finalement explique très bien le côté vibratoire de l'instrument. Mais justement, ces harmoniques peuvent être provoqués soit directement sur la corde en y posant le doigt comme pour un instrument à cordes (Crumb, Manoury), soit à partir du clavier.

Un premier exemple en est donné par Schönberg dans une mélodie posthume légèrement antérieure à l'*Op. 11.* L'exploration systématique en a été faite par Boulez (formant 3 de la *Troisième Sonate*) ; on peut la résumer ainsi :

1) une note muette (ou un ensemble de sons) résonne si on attaque et lâche toute note dont elle est l'harmonique supérieur ;
2) une note muette (on peut aussi généraliser) peut se faire entendre sous forme de son harmonique si on frappe et quitte toute note qui appartient à ses harmoniques supérieurs.

Par analogie avec les instruments à cordes, on produit des harmoniques artificiels : d'abord à la quinte (prendre *sol* en muette, frapper et lâcher le *do* à la quinte en dessous, le *sol* à l'octave au-dessus se fait entendre) ; puis à la quarte (prendre *fa* en muette, frapper et lâcher le *do* à la quarte en dessous, un *do* à la double octave supérieure se fait entendre), etc., en remarquant que la note résultante ne sonne bien que si l'on prend les sons d'origine dans le grave ou le médium et que plus l'on monte dans le rang des harmoniques, plus l'intensité est faible. Des réseaux

de correspondance entre des sons réels et ces sons virtuels que sont les harmoniques peuvent s'établir ; Gilles Tremblay les a systématiquement explorés dès 1958 dans *Réseaux*.

Depuis le début de son histoire les compositeurs ont utilisé le piano comme instrument à clavier, mais il peut venir à l'idée de se servir d'une main ou même des deux mains de l'instrumentiste pour jouer à l'intérieur des cordes ; on l'a déjà vu à propos des harmoniques. La première tentative semble venir une fois de plus de Cowell, et dans son recueil de pièces de piano on peut découvrir *Aeolian harp* (1923) dans laquelle une main enfonce silencieusement des accords dans le clavier pendant que l'autre glisse transversalement sur les cordes depuis la note inférieure de l'accord jusqu'à la note supérieure, ou inversement. Il est imaginable aussi de faire des *pizzicati* ou d'étouffer avec les doigts les sons frappés par les marteaux. On trouve trace de cette écriture en Europe dès 1956 dans *Deux Éclats en réflexion* pour violon et piano de Friedrich Cerha (1926). Une autre possibilité consiste à appuyer préventivement sur la corde au niveau des étouffoirs et à lâcher brusquement lorsque le marteau frappe. Beaucoup de ces effets spéciaux savent s'intégrer au langage habituel dans *Cryptophonos* (1974) de Manoury. Même une sorte de jeu peut naître lorsque de Pablo, dans *Movil II* (1967) pour un piano et deux exécutants, demande que l'un des pianistes jouant dans les cordes avec ses mains ou des auxiliaires tels que plectres, balais (de jazz)..., essaie de contrarier ce que joue l'autre assis devant le clavier. Enfin à la suite de Cage (par exemple *Concert* en 1962), on a essayé de se servir des infrastructures ou des superstructures du piano comme objets de percussion ou de résonance.

Il est possible sans changer le jeu du pianiste ni la hauteur du son de transformer le timbre du piano en ajoutant sur les cordes des corps étrangers. Honegger l'a fait dans « La partie de cartes » de l'oratorio *Jeanne au*

bûcher (1938), prescrivant de placer au-dessus du cordier des tringles : les deux pianos donnent ainsi l'illusion d'être des clavecins. Mais on peut aller plus loin ; jusqu'ici il a été supposé que chaque touche du piano donne naissance à un ou plusieurs sons déterminés correspondant à ce qui est écrit sur la partition. John Cage, se souvenant du *gamelan* de Bali, a eu l'idée, pour augmenter la richesse sonore de l'instrument, de placer entre les cordes, à des endroits bien précis, différents corps étrangers, tels que vis, écrous, morceaux de bois, de métal, de caoutchouc... Le son est ainsi transformé de façon radicale et le texte écrit ne donne même plus l'idée de ce que l'on peut entendre. On dit qu'il y a alors « piano préparé », pour lequel Cage a écrit de nombreuses œuvres.

Comme dans la musique de variétés, il peut être tentant d'amplifier la sonorité du piano spécialement pour que soient perceptibles les sons issus des phénomènes de résonance. C'est le cas pour les *Makrokosmos* de Crumb. En outre la présence d'un appareillage électro-acoustique rend possible la transformation des sons eux-mêmes. Dans *Mantra* de Stockhausen, les micros recueillent les vibrations émises par les cordes des deux pianos : celles-ci sont mixées avec d'autres et réinjectées dans les haut-parleurs. Un autre exemple, en est *Étude sur un piano espace* (1977) de Levinas. La transformation de la partie de piano de *Répons* (1981) de Boulez est du même ordre. Les nouvelles perspectives ouvertes par le piano midi (v. p. 29) ont suscité des œuvres de Manoury. De plus la vogue des instruments électroniques a même décidé Stockhausen à écrire sa *Klavierstück XV,* non pas pour piano, mais pour synthétiseur.

Les indications portées sur les partitions. — Au cours des dernières années, malgré l'apparition de formes ouvertes donnant des libertés de choix à l'interprète, la littérature de piano a continué a préciser son langage. Selon l'expression de Boulez, chaque note a sa carte d'identité où sont notées

sa hauteur, sa durée, son intensité, son attaque. L'exécutant, comme le souhaitait Ravel, doit devenir un esclave attentif aux impératifs qui lui sont prescrits.

En général, rien n'est changé dans l'écriture des hauteurs et des durées rythmiques. Hors quelques signes ajoutés pour indiquer des notes non mesurées, la notation traditionnelle reste valable et le compositeur, selon ses besoins, s'explique dans une préface plus ou moins longue. Depuis Ives, Mompou (1893-1987) et surtout Messiaen, les indications précisant la mesure peuvent disparaître : la barre, si elle subsiste, ne sert que de repère visuel irrégulier. Si elle est placée régulièrement, comme chez Xenakis qui maintient souvent la fiction d'une mesure à quatre temps, elle n'est plus qu'un jalon chronométrique et ne doit être en aucun cas soulignée. Les signes d'intensité se sont multipliés avec parfois le but avoué d'en faire une série analogue à une série de douze sons afin de l'inclure dans un système sériel intégral. Malheureusement, il n'y a pas de véritable codification des signes d'attaque et d'accentuation ; souvent, un auteur est amené à détailler leurs significations dans un avant-propos (Schönberg, Messiaen dans *Modes de valeur et d'intensité,* Stockhausen pour certaines *Klavierstücke*). Un signe comme ∧ reste ambigu : dans la tradition germanique (Schumann, Liszt), il est mis devant des points culminants, des notes à mettre en dehors ; il garde un sens analogue chez Schönberg, voisin de ce que le dictionnaire de Riemann appelle l'accent agogique. Au contraire, depuis Debussy et surtout Bartók, les compositeurs actuels le considèrent comme le plus fort des accents ; on se met donc en général d'accord sur la succession décroissante : ∧ > – ▼ • , signes que Boulez appelle chevron, accent, trait, larme, point.

La technique instrumentale. — La difficulté des œuvres a continué à croître, surtout sur le plan de la polyrythmie (Carter, Ferneyhough), mais des changements de points de vue ont ouvert de nouvelles perspectives.

L'une de celles-ci est constituée par la musique de Xenakis. Dès sa première œuvre pour piano : *Herma* (et la problématique est la même dans *Eonta*), Xenakis renouvelle l'approche de l'instrument. Pour lui, il ne s'agit pas de demander à l'oreille de l'auditeur de suivre des lignes de sons dans leur individualité mais au contraire de percevoir les phénomènes sonores dans leur globalité. Le clavier est ainsi donné comme un ensemble de 88 sons possibles, un référentiel. A l'intérieur de ce référentiel Xenakis isole plusieurs classes de sons et fait sur celles-ci les opérations d'addition ou de disjonction habituelles dans l'algèbre de Boole, ce qui produit de nouveaux ensembles que le pianiste doit faire entendre. Comme les sons d'une classe sont choisis plus ou moins disjoints, le pianiste est amené à jouer des notes dispersées sur toute l'étendue du clavier. La répartition dans le temps, puisqu'il s'agit d'ensembles, est régie par les lois de la statistique avec des densités dans le temps allant jusqu'à vingt sons à la seconde. Finalement, l'impression est celle d'une masse sonore comparable à une matière volcanique en fusion. Le problème technique du pianiste est celui de sauts rapides, orientés dans toutes les directions, disposés selon des intervalles toujours différents. L'œuvre est divisée en grandes plages séparées par d'énormes silences que l'interprète doit imposer au public. La faculté de projeter sa concentration personnelle doit s'allier à sa virtuosité. Ici, tout est d'une difficulté extraordinaire mais tout reste possible ; dans les œuvres ultérieures, Xenakis s'attaque au problème de l'impossible : la polyphonie de la partie de piano de *Synaphai* s'étend souvent sur tous les registres à la fois ; le compositeur la note sur des systèmes comprenant parfois onze portées ; dans l'avant-propos il demande au pianiste de jouer selon ses possibilités, possibilités qui d'ailleurs s'accroissent au fur et à mesure que l'on travaille, abandonne puis retravaille une telle œuvre. De plus, il est notoire que le jeu d'un instrument consiste à donner à l'auditeur l'impression d'entendre des lignes

qui ne sont pas jouées. Ceci s'applique spécialement à Xenakis, et pour certaines parties de *Synaphai, Evryali, Erikhthon* l'interprète doit trouver petit à petit, par approximations successives, selon ses moyens et non sans un effort considérable (une véritable « ascèse » selon les termes du compositeur), des solutions qui permettent de rendre compte de l'ensemble.

Il existe un autre mode de dépassement, celui employé par Boucourechliev à partir d'*Archipel I* : le pianiste doit composer à l'instant même (exactement le contraire de ce que demande Cage dans sa musique aléatoire où tout doit être préparé à l'avance) des séquences à partir de réservoirs de notes, de schémas rythmiques, d'indications d'intensités, de dynamiques, de registres et de tempos. L'interprète n'a pas le temps de réfléchir, les doigts se mettent donc en place sur les touches au mieux de leurs possibilités si bien que le pianiste donne là le meilleur de sa technique ; dans les passages rapides, le résultat sonore est quelque chose qu'aucun compositeur n'aurait eu la possibilité d'écrire.

Dans le domaine du dépassement, il convient de ne pas oublier celui des possibilités contrapuntiques : ceci ne fait que prolonger l'école de Vienne surtout sur le plan des registres ; plusieurs œuvres vont dans ce sens, la *Deuxième Sonate* de Boulez, certains passages du *Concerto* de Carter, la *Sonate* (1972) de Lenot (1945). Xenakis aborde ce problème sous un autre angle en transcrivant en langage pianistique des figures arborescentes *(Evryali, Erikhthon, Mists)* qu'il transforme de différentes manières.

Sur le plan des doigts, le pouce a perdu son rôle privilégié. De même que les deux mains sont parfaitement égales, le pouce est un doigt comme les autres sur le plan de la conception de l'œuvre. Le pianiste actuel s'il veut rester en contact avec l'ensemble du répertoire doit se préoccuper de ne pas avoir de réflexe privilégié quant à un certain type de doigté. Peut-être une pédagogie systématique en ce sens reste-t-elle à inventer.

L'évolution des styles. — La fin de la Seconde Guerre mondiale constitue un tournant capital dans l'histoire de la musique et la génération des compositeurs qui arrivent à l'âge d'homme en 1945 donne l'impression de vouloir entièrement repenser l'art musical en tirant une croix sur un certain passé, en remettant en cause des notions considérées jusqu'alors comme intangibles. On pouvait ainsi espérer établir une sorte de langage universel comme il avait pu en exister un dans la musique occidentale de la fin du XVIII[e] siècle. La technique sérielle, que l'on découvre avec passion dans l'école de Vienne (Schönberg, Berg, Webern), semble en donner les moyens. Les compositeurs qui n'utilisent pas la série semblent des attardés. Le Messiaen d'après guerre donne aux compositeurs qui suivent ses cours une « inquiétude rythmique » née et entretenue par son analyse de Stravinsky. A la suite de ses *Études de rythme* (en particulier, *Modes de valeur et d'intensité*), la série est généralisée ; en plus des hauteurs, elle s'étend aux durées, aux intensités, aux attaques.

Ceci ne manque pas d'avoir des conséquences sur l'écriture pianistique qui est devenue de plus en plus contrapuntique (*Première* et *Deuxième Sonates* de Boulez), voire pointilliste (les premières *Klavierstücke* de Stockhausen, le *Premier* livre de *Structures* de Boulez, les œuvres de Babbitt). Dans les années 50, toute référence à la voix chantée, telle qu'elle était utilisée au XIX[e] siècle a disparu. Semble également exclu un mécanisme conjoint du type gammes régulières, arpèges se répétant d'octaves en octaves, car ce dernier intervalle a perdu sa valeur égalisante. Telles sont, en tout cas, les caractéristiques des pièces écrites par les jeunes compositeurs qui, chaque été, se retrouvent à Darmstadt. Des œuvres valables font néanmoins exception, Serge Nigg écrit ses Sonates dans un style qui rappelle Berg avec quelques réminiscences de Prokofieff. Aux États-Unis, Elliott Carter formé au néoclassicisme par Nadia Boulanger retrouve le goût de la musique de Schönberg et s'oriente vers des recherches de

superposition rythmique qui n'empêchent pas son profond lyrisme de se manifester.

Lorsque John Cage vient en Europe au milieu des années 50, il provoque une remise en question des notions les plus élémentaires du discours musical : l'idée d'utiliser le hasard se répand sous son influence plus ou moins directe ; à partir de 1957 (*Troisième Sonate* de Boulez, *Klavierstück XI* de Stockhausen) se développe la « forme ouverte ». L'interprète devient maître de l'assemblage des séquences, en liberté surveillée avec Boulez, de façon extrêmement libre dans les œuvres de Boucourechliev (voir précédemment). Déjà, dans un article de 1955, Xenakis a diagnostiqué « la crise de la musique sérielle » et a prouvé par ses premières œuvres (aussi bien *Metastasis* pour orchestre, qu'*Herma* pour le piano) qu'un langage fondé sur une perception globale des sons était possible.

A partir de 1970, des tendances très diverses se font jour et on ne peut plus parler d'unité de style, tant semble grande la liberté des créateurs. Certains pourtant parlent d'une « musique spectrale » ; il s'agit non pas de partir de l'organisation de l'univers sonore, mais de tenir compte des sons en tant que tels, de leur « spectre » sonore contenant leurs harmoniques. Aussi l'intérêt se porte-t-il avant tout sur les processus de transformation d'un son en un autre son, en s'appuyant sur une conception unitaire et continue du phénomène sonore. Le piano avec sa pédale droite peut devenir un instrument privilégié de cette continuité. Tristan Murail et Emmanuel Levinas se réclament de ces recherches.

Si plusieurs compositeurs écrivant peu pour piano, comme Michael Jarrell (1953) avec *Modifications* pour piano et six instruments, Frédéric Durieux (1959) avec *Marges IV,* et plus près de nous Éric Tanguy (1968) avec *Ocean NY Fantasy,* sont à la recherche d'un langage homogène et tout à fait personnel, d'autres n'ont pas peur des retours en arrière. Avec Wolfgang Rihm, on peut parler de « Nouvelle simplicité ». Octaves et consonances

réapparaissent. En fin de ce siècle, nos oreilles admettent plus facilement la diversité et même le mélange des styles.

Au milieu de ces révolutions, le langage de Dutilleux, sans se plier à des impératifs d'école, s'est enrichi d'apports divers. Ses rares œuvres pianistiques sont caractérisées par la richesse et la sensualité harmoniques, et surtout par une attention extrême aux phénomènes de résonance.

Quant à Messiaen, à partir de son *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958), il donne l'exemple d'une juxtaposition de plusieurs langages, celui de la transcription de chants d'oiseaux pris dans la nature, celui, modal, de ses premières œuvres, celui de ses recherches d'après guerre.

Si chaque compositeur a essayé d'inventer ses propres formes (souvent venues directement du matériau utilisé), l'*Étude* (j'en ai cité plusieurs dans les paragraphes précédents) est restée un cadre commode pour composer des pièces plutôt brèves qui se réclament souvent du parrainage de Debussy. Ainsi Maurice Ohana déclarait avoir composé celles que Debussy n'avait pas écrites (par exemple, *Pour les quintes, Pour la Troisième pédale*).

A la suite des *4 Études de rythme* de Messiaen déjà signalées, un de ses élèves préférés, George Benjamin (1960), écrit une série de *3 Études,* la principale étant *Fantasy on Iambic Rhythm* (1986), Bruno Ducol (1949) *6 Études de rythme* (1992), Emmanuel Levinas *3 Études* (1992).

L'exploitation d'un mode de jeu peut même servir de prétexte (Louvier, *Études pour agresseurs,* les agresseurs du clavier étant au nombre de 16 : 10 doigts, 2 paumes, 2 poings, 2 bras, et le titre montre bien qu'il s'agit d'analyser le jeu percussif du piano).

Les recueils les plus marquants sont certainement ceux de Ligeti qui pendant longtemps s'est tenu à l'écart du piano et depuis 1986 publie une série d'*Études* ; en 1996, il y en a déjà quinze. Chez lui, les recherches rythmiques sont fondamentales : l'ethnomusicologue Simha Arom lui a fait découvrir les chants des pygmées de Centrafrique

avec leurs superpositions de rythmes et, un peu par hasard, il a eu l'occasion d'entendre celles réalisées sur pianos mécaniques par le Mexicain Conlon Nancarrow. Il en est résulté un nouveau style très personnel qui a, de plus, transformé le langage propre de Ligeti.

Parallèlement, son compatriote György Kurtág a entrepris un recueil pédagogique pour le piano. La démarche est semblable à celle de Bartók qui, dans les six cahiers du *Mikrokosmos* (1926-1937), avait écrit une succession de pièces de difficulté croissante qui étaient aussi bien une initiation à la technique pianistique qu'à son propre langage. Les *Játékok* [jeux] (1973-1993) jouent le même rôle pour l'utilisation actuelle du piano et pour la compréhension d'un langage aphoristique qui ne renie rien du passé.

II. — Piano et autres instruments

Piano et orchestre. — Les grands compositeurs de la première moitié du XX^e^ siècle avaient trouvé un équilibre entre la mise en valeur du soliste et son dialogue avec l'orchestre, ce qui avait produit quelques chefs-d'œuvre, que ce soient les Concertos de Bartók ou de Prokofieff, les œuvres de Stravinsky *(Concerto* piano et orchestre d'harmonie, *Capriccio, Mouvements),* le *Concerto* de Schönberg, sans oublier les cinq Concertos de Milhaud. Mais la musique postsérielle qui suit 1945 semble rejeter le concerto comme désuet, fait pour mettre en évidence le virtuose au détriment de la musique elle-même et de son langage ; le concerto ne semble plus écrit que par des opposants au sérialisme. Un retournement récent semble s'opérer : il est peut-être dû au fait qu'à l'heure actuelle beaucoup d'œuvres sont le fruit de commandes et que certains pianistes s'intéressant à la musique de leur temps ont tâché de susciter des concertos par ce moyen : ainsi sont nés le *Concerto* de Carter ou encore *Synaphai* de Xenakis. J'ai suscité et créé moi-même cinq Concertos qui me sont dédiés, tous très différents, l'*Erikhthon* (1974) de

Xenakis, le *Concerto* (1975) de Boucourechliev, les *Stances* (1978) de Betsy Jolas, le *Premier Concerto* (1980) de Luis de Pablo, enfin *Envoi* (1982) de Gilles Tremblay. Je pourrais y ajouter *Modifications* de Jarrell pour piano et six instruments, orchestration rappelant celle du *Concertino* de Janáček. Depuis, les Concertos se sont multipliés comme si beaucoup de compositeurs tenaient à écrire leur concerto de piano.

Indépendamment de la forme Concerto, le piano s'est réintroduit dans l'orchestre (depuis 1884, date de la *Symphonie avec orgue* de Saint-Saëns). En dehors des solos *(Petrouchka)*, il peut se mêler à d'autres instruments de façon intéressante, chez Stravinsky, Prokofieff, Chostakhovitch, Honegger, Dutilleux, sans oublier Schönberg *(Die Jakobsleiter)*, Berg *(Lulu)*, Zimmermann *(Die Soldaten)*.

Musique de chambre. — Elle n'a plus l'importance qu'elle a eue au cours du XIX^e^ siècle. Ce phénomène est lié à la raréfaction des amateurs qui pouvaient se réunir pour jouer ensemble dans des formations classiques (Sonates, Trios...). Il n'y a plus de grandes séries les concernant, mais il n'est pourtant pas rare qu'un compositeur écrive une ou plusieurs pièces pour instrument soliste et piano, que cela porte le nom de Sonate ou non (Sonates diverses de Debussy, *Sonate* violon et piano de Ravel, Sonates d'Hindemith et Milhaud avec différents instruments, *Fantaisie* violon et piano de Schönberg, *Sonatine* flûte et piano de Boulez et, plus récemment, *Dikhthas* de Xenakis pour violon et piano). La notion d'accompagnement a disparu, toutes les parties étant de difficultés équivalentes. A quelques exceptions près, les genres tels que Trio (après Ravel), Quatuor ou Quintette (après Fauré et Chostakhovitch) n'ont plus été pratiqués. Pourtant, un retour à ces formes n'est pas impossible : *Akea* de Xenakis est écrit pour quatuor à cordes et piano, un Trio piano violon et violoncelle a été composé par Betsy Jolas.

Quant à la voix, elle est de préférence mise en rapport avec de petits ou grands ensembles où figure souvent un piano.

En règle générale, sous l'influence du *Pierrot lunaire* de Schönberg ou du *Concerto Op. 24* de Webern, il y a maintenant multiplication d'ensembles à nomenclature éminemment variable qui comprennent souvent un ou plusieurs pianistes. Il est symptomatique que l'Ensemble intercontemporain, fondé à Paris en 1976, ait été amené à recruter trois pianistes sur un total d'une trentaine de musiciens.

*
* *

Finalement, le piano demeure un des instruments les plus recherchés parmi ceux que l'on désire apprendre. Même si la multiplication des moyens de reproduction sonore de notre civilisation a appauvri le besoin de jouer par soi-même, le piano apparaît encore comme une des manières privilégiées d'accéder à la musique de façon

BIBLIOGRAPHIE

On recommande spécialement les ouvrages de la collection « Solfèges »/Seuil à propos des compositeurs examinés dans cette étude.

Ouvrages généraux :

Histoire de la musique, Pléiade, t. II.
L'Encyclopédie Fasquelle, 1961.
Le Larousse de la musique, 1982.
Le Grove dictionary, 6e éd., 1981.

Parmi les ouvrages plus spécialisés, retenons :

Badura-Skoda (Paul et Eva), *L'art de jouer Mozart au piano,* Paris, Buchet-Chastel, 1974.
Boucourechliev (André), *Regard sur Chopin,* Paris, Fayard, 1996.
Brendel (Alfred), *Musical thoughts and afterthoughts,* Londres, Robson books, 1976.
Cortot (Alfred), *La musique française de piano* (2 vol.).
Georgii, *Geschichte der Klaviermusik zu 2 und 4 Hände,* Zürich, Atlantis, 1950.
Girdlestone, *Mozart et les concertos de piano* (2 vol.), Paris, Fischbacher, 1939.
Jaëll (Marie), *Le mécanisme du toucher,* Paris, 1897.
Malson (Lucien), *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine,* coll. « 10-18 », 1976.
Neuhaus (Heinrich), *L'art du piano,* Tours, Van de Velde, 1971.
Pistonne, *Le piano dans la littérature française,* Paris, Honoré Champion, 1975.
Rosen (Charles), *Le style classique,* Paris, Gallimard, 1978.
Wolff (Konrad), *Schnabel's Interpretation of Piano Music,* New York, W. W. Norton, 1972.

INDEX
DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS

Agmonino (Giacinto), 18.
Albéniz (Isaac), 93, 95, 96.
Alkan (Charles), 73, 89.
Amy (Gilbert), 107.

Babbitt (Milton), 107, 117.
Babcock, 31.
Bach (Carl Philipp Emanuel), 42, 43.
Bach (Johann Sebastian), 42, 45, 46, 57, 64, 73, 76, 99, 106.
Balakirev (Mili), 93, 95.
Baldwin (Dwight Hamilton), 22.
Bancquart (Alain), 109.
Bartók (Béla), 41, 53, 63, 95, 97, 100, 101, 103, 108, 109, 110, 114, 120.
Bechstein (Friedrich Wilhelm Carl), 20, 22.
Beethoven (Ludwig van), 8, 12, 15, 40, 41, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 59, 62, 65, 68, 70, 71, 72, 75, 76, 77, 82, 83, 84, 85, 93, 94, 98, 99, 106.
Benjamin (George), 119.
Berg (Alban), 83, 85, 97, 98, 99, 117, 121.
Berio (Luciano), 107, 110.
Berlioz (Hector), 59, 76.
Bizet (Georges), 80.
Blondel (Antoine), 19.
Blüthner (Julius), 20, 22.
Boisselot (Jean-Louis), 17.
Bord (Antoine-Jean-Denis), 16, 24.
Bösendorfer (Ludwig), 18, 20, 25.
Boucourechliev (André), 107, 116, 118, 121.
Boulez (Pierre), 109, 110, 111, 113, 114, 116, 117, 118, 121.
Brahms (Johannes), 65, 67, 68, 69, 80, 82, 83, 85, 86, 89, 99.
Brinsmead (John), 18, 20.
Broadwood (John), 14, 30.
Brodmann (Joseph), 18.
Bülow (H. de), 33.
Buren (Albert A. von), 22.
Busoni (Ferrucio), 63, 98.

Cage (John), 107, 110, 112, 113, 118.
Carrillo (Julian), 108.
Carter (Elliott), 107, 114, 116, 117, 120.
Cerha (Friedrich), 112.
Chabrier (Emmanuel), 88, 90.
Chang (Young), 24.
Chassaigne, 21.
Chickering (Jonas), 18, 19, 22, 24.
Chopin (Frédéric), 13, 16, 33, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 70, 71, 72, 73, 75, 77, 80, 81, 89, 90, 91, 94, 99.
Chostakovitch (Dimitri), 121.
Clementi (Muzio), 14, 69, 70.
Constant (Marius), 106.
Copland (Aaron), 110.
Cortot (Alfred), 74.
Cowell (Henry), 109, 112.
Cramer (Johann Baptist), 20, 33, 70, 74.
Cristofori (Bartolomeo), 8, 14, 17, 30.
Crumb (George), 107, 111, 113.
Cuisinié, 8.
Czerny (Karl), 62, 70, 71.

Darasse (Xavier), 110.
Debain (A.-Fr.), 27.
Debussy (Claude), 74, 77, 79, 80, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 100, 102, 103, 105, 114, 119, 121.
Diederich (Gebr.), 17.
Ducol (Bruno), 119.
Dukas (Paul), 89, 90.
Durieux (Frédéric), 118.
Dutilleux (Henri), 90, 107, 119, 121.

Erard (Pierre), 16, 19, 24.
Erard (Sébastien), 9, 15, 16, 17, 30, 31, 32.

Fauré (Gabriel), 77, 80, 84, 88, 90, 121.
Fazioli (Paolo), 25.
Fedele (Ivan), 110.
Ferneyhough (Brian), 107, 114.
Fetis, 34, 63, 72.
Fétis (François-Joseph), 63, 72.
Field (John), 33, 61.
Fischer (Carl), 21.
Forster (August), 21.
Franck (César), 33, 75, 83, 88, 90.

Gaveau (Joseph-Gabriel), 16, 24, 33.
Gershwin (George), 106.
Graf (Conrad), 18.
Granados (Enrique), 95, 96.
Grieg (Edward), 94.
Grimaldi (Carlo), 7.
Grotrian (Friedrich), 20.
Grotrian (Kurt), 21.
Guarra (Hermanos), 21.

Haendel (Georg Friedrich), 46.
Haydn (Joseph), 42, 43, 44, 45, 48, 50, 53, 54, 81.
Herz (Henri), 16, 33.
Hijos de Montana, 17.
Hindemith (Paul), 121.
Honegger (Arthur), 102, 112, 121.
Hopkinson (James), 18, 20, 24.
Hopkinson (John), 18.
Hummel (Johann Nepomuq), 12, 33, 57, 59, 60, 71, 72.

Ibach (Joannes), 15.
Isabel (Louis), 21.
Ives (Charles), 93, 96, 106, 108, 109, 114.

Janaček (Leoš), 95, 121.
Jarrell (Michael), 118, 121.
Jolas (Betsy), 107, 121.
Johnson (Robert A.), 22.
Jolivet (André), 103.

Kalkbrenner (Frédéric), 33, 71, 72, 74, 80.
Kawaï, 23.
Kodaly (Zoltan), 95.
Kriegelstein (Jean-Georges), 16, 19, 20.
Kurtág (György), 41, 107, 120.

Lachin (Nicolas), 17.
Lenot (Jacques), 116.
Levinas (Michael), 111, 113, 118, 119.
Liechtenstein (prince de), 33.
Ligeti (György), 107, 119.
Liszt (Franz), 13, 18, 33, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 80, 82, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 101, 103, 108, 114.
Long (Marguerite), 92, 100.
Louvier (Alain), 109, 119.
Lyon (Gustave), 19, 20, 33.

Maffei (Scipion), 14.
Mangeot (Pierre-Hyacinthe), 17.
Manoury (Philippe), 107, 111, 112, 113.
Marius, 8, 15.
Mendelssohn (Félix), 58, 64, 67, 80, 83, 93.
Messiaen (Olivier), 95, 102, 103, 107, 114, 117, 119.
Milhaud (Darius), 103, 106, 120, 121.
Mola (Giuseppe), 21.
Mompou (Federico), 114.
Montal (C.), 11.
Moscheles (Ignaz), 13, 33, 60, 72.
Moszkowsky (Moritz), 74.
Mossolov (Alexandre), 102.
Moussorgski (Modeste), 93, 95.
Mozart (Wolfgang Amedeus), 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 57, 62, 71, 79, 80, 81, 82, 83, 98, 106.
Murail (Tristan), 107, 118.

Nancarrow (Conlon), 106, 120.
Nigg (Serge), 107, 117.

Ohana (Maurice), 107, 109, 119.

Pablo (Luis de), 108, 112, 121.
Paderewski, 22, 28.
Paganini (Niccoló), 57, 58, 62, 68, 69, 82, 86.

Pape (Jean-Henri), 16, 19, 20, 26, 31, 32, 33.
Perotti (Carlo), 21.
Pfitzner (Hans), 83.
Pinolo de Pedro Estela, 17.
Pleyel (Camille), 19.
Pleyel (Ignace), 16, 17, 32.
Poulenc (Francis), 103.
Prokofieff (Serge), 97, 100, 101, 102, 103, 109, 117, 120, 121.
Proust (Marcel), 27.
Pugno, 28.

Rachmaninoff (Serge), 74, 82, 101.
Rameau, 24.
Ravel (Maurice), 80, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 106, 109, 113, 114, 121.
Reger (Max), 69, 83.
Ries (Ferdinand), 57, 59, 60.
Rihm (Wolfgang), 108, 118.
Roller et Blanchet, 26.
Rönisch, 21.
Röseler, 18.
Rosenthal (M.), 22.
Roussel (Albert), 89, 90.
Rubinstein (Anton), 22, 33, 73, 94.

Saint-Saëns (Camille), 28, 32, 57, 71, 73, 75, 77, 88, 89, 121.
Sandeau (J.), 34.
Scarlatti (Domenico), 44.
Schimmel, 24.
Schöffetoss (Joseph), 18.
Schönberg (Arnold), 40, 41, 64, 69, 77, 85, 96, 97, 98, 99, 101, 111, 114, 117, 120, 121, 122.
Schröter (Gottlieb), 14.
Schubert (Franz), 47, 55, 62, 65, 66, 76, 80, 84, 85.
Schumann (Robert), 62, 64, 65, 66, 67, 68, 75, 80, 82, 83, 84, 85, 90, 91, 93, 94, 114.
Scriabine (Alexandre), 74, 96, 99, 100, 101, 102, 108.
Selmer, 24.
Shudi (Burkat), 14.
Sievers (Georg Friedrich), 21.
Silbermann (Gottfried), 14, 15.
Southwell, 30.
Stein (Johann Andreas), 10, 15, 18.
Stein (Matthaüs Andreas), 15.
Stein-Streicher (Nanette), 15, 18.
Steinway (William), 22.
Steinway, 19, 21.
Steinweg (Heinrich), 20, 21.
Streicher (Johannes Andreas), 15.
Stockhausen (Karlheinz), 67, 108, 109, 113, 114, 117, 118.
Strauss (Richard), 83.
Stravinsky (Igor), 74, 77, 97, 100, 101, 102, 103, 106, 117, 120, 121.
Stroppa (Marco), 108, 111.
Szymanowski (Karol), 95.

Takemitsu (Toru), 95.
Tanguy (Éric), 118.
Taskin (Pascal), 15.
Tchaïkovski (Piotr), 82, 94.
Thalberg (Sigismond), 33, 57, 58, 70, 72, 73, 75.
Tremblay (Gilles), 108, 112, 121.

Villa-Lobos (Heitor), 95.
Villeroy (duchesse de), 30.
Vogt, 33.
Votey (Edwin), 27.
Vyschnegradsky (Ivan), 108.

Wagner (Richard), 40, 57, 69, 75, 85, 100.
Weber (Carl Maria von), 15, 45, 56, 57, 58, 59, 62, 67, 73, 102.
Webern (Anton), 97, 99, 102, 117, 122.
Welte & Söhne, 27.
Weltman, 30
Wolf (Hugo), 85.
Wolff (Auguste), 19.
Wornum (R.), 26.
Wulsin (Lucien), 22.

Xenakis (Iannis), 40, 108, 110, 114, 115, 116, 118, 120, 121.

Yamaha (Torakusu), 23.

Zehröder (Johann Friedrich), 17.
Zimmermann (Bernd Aloïs), 121.
Zumpe (Johannes), 14, 15, 25.

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos 3

PREMIÈRE PARTIE

L'INSTRUMENT, par C. MICHAUD-PRADEILLES

Chapitre I — **Les origines** 5

Les ancêtres, 6 — Question de nuances, 7 — L'édifice sonore, 8.

Chapitre II — **La facture** 12

Quatre grandes périodes, 12 — Dix dates fondamentales, 30.

Chapitre III — **La fonction** 32

La scène, 32 — Le salon, 33.

Conclusion — **Remise en cause?** 36

DEUXIÈME PARTIE

L'ŒUVRE ÉCRITE, par C. HELFFER

Introduction 39

Chapitre I — **Le piano à l'âge classique** 42

I. La transition du clavecin au piano, 42 — II. Le piano de Beethoven, 47.

Chapitre II — **Les romantiques** 56

I. Romantisme et virtuosité, 56 — II. Romantisme et intériorité, 64 — III. Le piano des professeurs, 69 — IV. Le piano à tout faire, 75.

Chapitre III — **Piano et musique de chambre. Piano et orchestre** 79

I. Piano avec deux pianistes, 79 — II. Piano et autre(s) piano(s), 80 — III. Piano et autres instruments, 81 — IV. Piano et voix, 85 — V. L'accompagnement, 86.

Chapitre IV — **De la fin du XIX^e siècle à 1945** 88

I. L'École française de piano, 88 — II. Les écoles nationales, 93 — III. La naissance d'un nouveau langage, 96 — IV. Compléments sur l'école française avant 1945, 103 — V. Piano et jazz, 103.

Chapitre V — **Regards sur le piano de la seconde moitié du XX^e siècle** 107

I. Le piano seul, 108 — II. Piano et autres instruments, 120.

Bibliographie 123

Index des principaux noms cités 124

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Janvier 1997 — N° 43 096

Que sais-je ?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

3101 **Histoire du Luxembourg**
J.-M. KREINS

3102 **La marine de guerre moderne (1915-2015)**
A. GUILLERM

3103 **Le droit de l'alimentation**
P.-M. VINCENT

3104 **L'emploi des jeunes en France**
J.-P. JUÈS

3105 **Les grandes étapes de l'organisation de l'Europe (1945-1996)**
M.-F. CHRISTOPHE-TCHAKALOFF

3106 **Histoire de la fortification en France**
Y. BARDE

3107 **La méthadone**
S. GEISMAR-WIEVIORKA, C. GUIONNET et G. GUIS

3108 **Les classifications professionnelles**
P. DENIMAL

3109 **Vocabulaire de gestion sociale**
G. KLOSSA et F. TEULON

3110 **Les incertitudes dans les systèmes intelligents**
B. BOUCHON-MEUNIER

3111 **L'analyse du discours de la télévision**
P. VIALLON

3112 **L'architecture du XX^e siècle**
G. MONNIER

3113 **La fiscalité locale**
R. DOSIÈRE

3114 **Le changement dans les organisations**
J. BRENOT et L. TUVÉE

3115 **La gestion de production**
J.-C. TARONDEAU

3116 **Histoire des sapeurs-pompiers français**
P. DALMAZ

3117 **L'information routière**
Y. BOUTIN DESVIGNES et M. GIRONDE

3118 **Michel Foucault**
F. GROS

3119 **La sociologie de l'expertise**
J.-Y. TRÉPOS

3120 **Les régimes alimentaires**
D. LATY

3121 **Schelling**
M.-C. CHALLIOL-GILLET

3122 **Les systèmes d'information géographique**
J. DENÈGRE et F. SALGÉ

3123 **La Slovénie**
G. CASTELLAN et A. BERNARD

3124 **Le tourisme vert**
R. BÉTEILLE

3125 **La création d'entreprise**
G. DESSEIGNE

3126 **La marine à vapeur**
A. GUILLERM

3127 **L'électricité atmosphérique et la foudre**
A. HERMANT et C. LESAGE

3128 **La législation pénale en France du XII^e au XIX^e siècle**
Y. JEANCLOS

3129 **La laïcité**
G. HAARSCHER

9 782130 480389